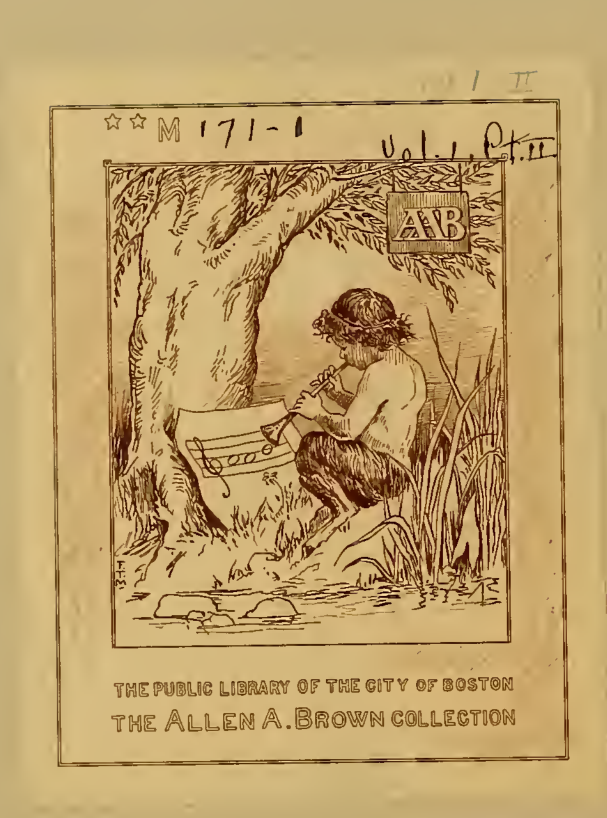




☆☆M 171-1
Vol. 1, Pt. II
AB
THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION

LA MAITRISE

JOURNAL

DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

1re ANNÉE. 1857-1858.

TABLES

DU JOURNAL LA MAITRISE.

1re ANNÉE. 1857-1858.

NOTA. — Les chiffres renvoyent au numéro de la colonne.

TEXTE.

I.

TABLE DES ARTICLES.

II.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS.

MUSIQUE.

I.

TABLE DES MORCEAUX.

II.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS.

Typ. Charles de Mourgues frères.

1re Année. — N° 7. 15 Octobre 1857.

LA MAITRISE

JOURNAL DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi,
quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à MM. HEUGEL et Ce, éditeurs du **Ménestrel**, Aux bureaux de la **Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 5382.

SOMMAIRE DU N° 7.

TEXTE.

MUSIQUE DE CHANT.

ORGUE.

ACTES OFFICIELS.

Par un arrêté en date du 8 septembre dernier, et sur la demande de Mgr. l'évêque de Laval, M. le Maréchal Vaillant, ministre intérimaire de l'Instruction publique et des cultes, a accordé au sieur Édouard Chevreux une demi-bourse dans l'École de musique religieuse dirigée par M. L. Niedermeyer.

PALESTRINA ET LA RÉFORME DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Suite et fin (1).

La méthode flamande procédait par fugues et imitations et ne permettait guère de distinguer le sens des prières; il fallait par conséquent distribuer avec sagacité ces artifices musicaux afin que l'art fût servi, non dominé par eux; mais si ces artifices ne devaient plus être employés que pour coordonner les périodes musicales, si les points de repos qu'ils ménageaient aux voix dans le cours de la composition étaient tout à fait supprimés, il était difficile qu'une seule voix de basse pût suffire sans fatigue à soutenir l'harmonie qui, d'un autre côté, aurait revêtu un caractère d'uniformité ennuyeuse, si la voix de ténor avait remplacé la voix de basse, pendant les temps de repos, nécessaires à celle-ci. Il fallait donc deux basses et par conséquent il fallait doubler toutes les autres voix; or, une messe à huit voix était une innovation, et, par cela seul devait soulever une vive opposition. Palestrina se décida à n'employer que six voix, espérant ainsi obtenir la clarté sans nuire à l'harmonie. Enfin il lui sembla téméraire de faire dépendre d'une seule messe le sort de la musique, et il résolut d'en écrire trois, espérant que l'une au moins atteindrait le but proposé.

Rien n'est plus sévère que cette première messe, écrite

(1) Voir le n° du 15 septembre.

pour deux basses, deux ténors, un contralto, et un soprano. Dès les premiers accords, elle semble avertir tout esprit distrait qu'il est dans la maison de Dieu et qu'il doit se voiler avec terreur devant la divine majesté.

La deuxième est en sol, avec tierce majeure et septième mineure, en rapport direct avec le septième mode du chant grégorien; elle est moins sévère que la première; il s'en exhale un sentiment de joie sainte, et elle est empreinte d'une sorte de confiance filiale. Toutes deux cependant procèdent trop entièrement de l'école flamande. Les paroles ne se détachent pas toujours bien nettement; enfin on y sent un homme aux prises avec un problème ardu et qui ne peut parvenir à le résoudre; son esprit s'élève mais il retombe; il est sublime, mais inégal; il se soutient, mais il vacille.

Avec ces deux messes la cause de la musique n'était point gagnée; Palestrina le sentit; entraîné par son cœur, inspiré par sa foi, il écrivit la troisième messe (1); prodiguant les mélodies pénétrantes et simples, les harmonies fortes et variées, il s'éleva enfin, à une hauteur que nul — pas même lui — ne devait plus atteindre; les *Kyrie* sont pleins de dévotion, le *Gloria* éclatant, le *Credo* majestueux, le *Sanctus* angélique, l'*Agnus* suppliant; enfin il composa une œuvre d'une beauté consommée, d'une élévation sans égale; la sublimité, atteinte du premier coup, y croît cependant sans cesse; les paroles s'y distinguent parfaitement; les mélodies excitent la piété; les harmonies touchent le cœur; il est ravi, non distrait; il est apaisé, convaincu, entraîné, par cette œuvre belle de la beauté du lieu saint.

L'œuvre terminée, Palestrina avertit le cardinal Borromée, qui prévint le cardinal V. Vitellozzi; par les ordres de celui-ci, tous les chanteurs de la chapelle apostolique se réunirent, le samedi 18 avril 1565, dans son palais, où ils trouvèrent tous les cardinaux composant la Commission. Palestrina distribua lui-même les parties, et l'on exécuta les trois messes. L'assistance en fut enthousiasmée, mais les suffrages s'arrêtèrent unanimement sur la troisième, et la conclusion générale fut que la décadence de la musique ne devait être attribuée qu'aux chanteurs, coupables d'avoir exécuté des compositions indignes du sanctuaire.

Le collége des chanteurs ne perdit point de temps pour faire connaître ces œuvres, qui replaçaient la musique à son véritable rang; il manda immédiatement J. Parni, et le chargea de faire imprimer les trois messes; on imprima les deux premières en caractères ordinaires, et, pour constater la supériorité de la troisième, Parni la grava en grands caractères; le volume qui les contient toutes trois est désigné dans les archives romaines sous le numéro 22; ces messes ne portent aucun titre, et présentent seulement sur la première page du volume le nom de : *Joannis Petri Aloysii Praenestini.*

Le pape Pie IV informé du glorieux résultat atteint par Palestrina et de la valeur de la troisième messe qui dépassait la portée du génie humain, témoigna le plus vif désir de l'entendre; une occasion solennelle s'offrit bientôt.

(1) Cette messe fut trouvée dans les manuscrits de Palestrina, après sa mort; elle avait pour titre les paroles suivantes : *Illumina oculos meos.* Telle devait être, en effet, la prière qu'il répétait sans cesse : « Éclairez-moi, afin que j'aperçoive votre gloire, que je la raconte à vos fidèles, et que j'en éternise le témoignage dans vos temples! »

Le 19 juin 1565, une cérémonie extraordinaire eut lieu à la Chapelle pontificale, en présence des ambassadeurs de la Suisse catholique. La messe fut dite par le cardinal Borromée en présence du saint Pontife, et l'on exécuta pour la première fois cette troisième messe de Palestrina. Le Pape, transporté d'un pieux enthousiasme, dit que ces harmonies devaient être celles que Jean l'apôtre entendit chanter dans la Jérusalem triomphante, et qu'elles étaient révélées à la ville sainte par un autre Jean. On dit aussi que F. Pisani, doyen du sacré Collége, appliqua à cette musique divine ces vers du Dante (1) :

> Ainsi je vis la sphère glorieuse se mouvoir, et chacune de ses voix produire une harmonie qui ne peut être entendue que là où la joie est éternelle.

Enfin le saint Pontife, le sacré Collége, les nombreux prélats présents à cette solennité, et l'auditoire tout entier, adressèrent à cette œuvre sans égale, qui fera l'admiration des générations futures, le juste tribut d'éloges qui lui est dû.

Vers la fin du mois de septembre 1565, Palestrina reçut le titre de compositeur de la Chapelle apostolique, titre créé pour lui par le pape Pie IV; peu après la mort de Pie IV et l'élection de Pie V, le cardinal Pacheco, espagnol, sachant quelle importance Philippe II, roi d'Espagne, attachait à la gloire de sa Chapelle, pensa qu'il serait glorieux pour son maître d'attacher son nom à la composition qui avait sauvé la musique ecclésiastique. Animé du désir de complaire au roi d'Espagne, ou peut-être même chargé secrètement d'engager Palestrina à lui rendre hommage, le cardinal assura celui-ci que, s'il désirait avoir l'honneur de dédier à Philippe II quelqu'une de ses œuvres, et plus particulièrement la messe exécutée le 19 juin, ce souverain agréerait cette dédicace avec satisfaction.

L'offre aurait été acceptée sur-le-champ par tout autre que Palestrina. La nature l'avait fait peu accessible aux séductions de la vanité, et il éluda les propositions du cardinal Pacheco; il consulta son protecteur, le cardinal Vitellozzi; celui-ci jugea que la demande devait venir du roi d'Espagne, ou du moins avoir été approuvée par lui, et qu'il était par conséquent impossible de la rejeter; mais d'un autre côté, il pensa qu'il était peu convenable de dédier, à un monarque séculier et étranger, une messe composée sur l'ordre exprès du saint Pontife, et reconnue par une commission de cardinaux comme le chef-d'œuvre de l'école romaine; il fut d'avis en conséquence de réunir en un même volume plusieurs messes de Palestrina, parmi lesquelles figurerait la célèbre messe en question, à laquelle on joindrait une dédicace spéciale à un personnage envers lequel Palestrina avait des devoirs de reconnaissance à remplir; le cardinal Vitellozzi ajouta que ce personnage pouvait être le pape Marcel II; que Palestrina pourrait dire au cardinal Pacheco qu'il s'était engagé à dédier à ce pontife la principale de ses œuvres, et qu'il ne se croyait pas dégagé de cette promesse par la mort du pape Marcel.

Il fut donc arrêté entre le cardinal Vitellozzi et Pales-

(1) *Le Paradis*, chant X :
Muo versi, e render voce a voce in tempra
Ed in dolcezza ch'esser non può nota,
Se non colà, dove'l gioir s'insempra.

trina, que cette messe porterait le nom du pape Marcel, et qu'on la placerait au nombre des autres messes que contiendrait un volume imprimé à Rome, et qui serait offert à Philippe II. Ce volume fut imprimé par les frères Dorico; l'auteur n'y prend aucun titre; voici les simples paroles du frontispice : *Joannis Petri Aloysii Praenestini missarum liber secundus. Romæ, apud heredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum Brisiensium. Anno domini* 1567. Une deuxième édition fut faite en 1598, par A. Gardano, à Venise.

Palestrina fit présenter ce volume à Philippe II, par l'intermédiaire du cardinal Pacheco; nous ne savons quel avantage il retira de cet envoi. Il est certain que s'il avait accepté la proposition du cardinal Pacheco dans les termes où celui-ci l'avait faite, les récompenses honorifiques et pécuniaires d'un souverain aussi magnifique que Philippe II n'auraient pas manqué au compositeur complaisant. Mais que pouvaient être, pour un génie tel que celui de Palestrina, les satisfactions de la vanité ou les avantages de la richesse? Ceux-là seuls y tiennent, qui ne peuvent éprouver ni comprendre les vraies jouissances de l'art cultivé pour lui-même, la satisfaction suprême d'un esprit qui se consacre à revêtir une pensée divine des plus belles formes de l'art humain, et qui, certain d'avoir accompli sa mission dans la mesure de ses facultés, cherche et trouve la plus réelle des récompenses, dans l'admiration respectueuse des générations présentes et futures, dans la conscience d'avoir été fidèle aux inspirations de son génie et dans la paix de son âme.

Aujourd'hui, plus que jamais, il importe de connaître les faits relatifs à la décadence de la musique religieuse, à la glorieuse réforme qui, au XVIe siècle, la releva de son abaissement. Les gens de goût protestent au nom de l'art, comme les fidèles au nom de leur piété troublée, contre les scandales qui se produisent dans certaines églises; quelques membres du clergé se prêtent, avec une déplorable facilité et un aveuglement fatal, à des entreprises qui ne tendent à rien moins qu'à mettre les temples divins au niveau d'un théâtre profane; l'intention est louable sans doute, puisqu'on espère, par ces concessions, attirer aux offices un plus grand nombre de fidèles; mais qu'importe que l'intention soit bonne, si l'attrait qu'on présente à la foule est mauvais, si la sensation se substitue au sentiment, si les passions impures sont représentées par des cantilènes grossières? N'avons-nous pas vu le mois de Marie continuer la saison musicale, et la foule frivole venir dans les églises critiquer ou applaudir l'exécution des morceaux qui naguère lui retraçaient sur la scène théâtrale ces mêmes passions, contre lesquelles tonnent avec un zèle si éloquent les ministres des autels? Où chercher la prière, où trouver l'élévation si on les bannit du temple de Dieu? La religion n'a rien à gagner au rassemblement d'une foule distraite, qui vient demander aux offices religieux un remède mondain contre les ennuis de l'oisiveté. L'exécution médiocre — supposons-la même parfaite — de quelques plats morceaux exprimant la sensualité et le relâchement, est-elle donc de nature à réveiller le sentiment de la piété, de la mortification, du détachement des choses de ce monde? et peut-on espérer de conduire les esprits à la vertu par les chemins de la perdition? Ce n'est point aujourd'hui que saint Augustin pourrait s'écrier :

« Combien versai-je de pleurs par la violente émotion que « je ressentais lorsque j'entendais dans les églises chanter « les hymnes et les cantiques! En même temps que ces sons « si doux et si agréables frappaient mes oreilles, la vérité « se glissait par eux dans mon cœur. Elle excitait en moi « des mouvements d'une dévotion extraordinaire. Elle me « tirait des larmes des yeux et me faisait trouver du soula- « gement et des délices, même dans ces larmes. »

Cette insouciance de la musique vraiment religieuse, cet envahissement de la musique profane, présente aujourd'hui, à certains égards, un caractère plus grave qu'au temps où Palestrina fut appelé à régénérer la musique d'église si compromise par les compositions du temps. Alors, en effet, tout devait se ressentir d'une certaine naïveté et d'un certain abandon qui explique, sans les justifier, les abus que le concile de Trente voulut réprimer. Ces abus provenaient plutôt de la simplicité et du laisser-aller, qui étaient un des caractères des mœurs du temps, que d'une corruption raffinée. La foi subsistait à côté de ces excès qui, dans tous les cas, n'étaient point le résultat d'un parti pris d'attirer la foule en flattant ses goûts sensuels et mondains; cette préoccupation à peine excusable chez un directeur de théâtre, plus soucieux de spéculation que d'art, est particulière à notre époque, et ne devrait jamais trouver place dans l'esprit de ceux qui ont pour mission d'élever les cœurs et de montrer aux âmes, par delà le monde terrestre, et au-dessus des agitations d'ici-bas, le royaume de la paix et de la pureté.

Aujourd'hui, si nous ne faisons guère de chefs-d'œuvre, nous savons du moins mieux ce que nous voulons. Les chefs-d'œuvre de l'ancienne école romaine et des anciennes écoles flamande, allemande et française, sont trop connus pour que nos compositeurs soient excusables de recourir exclusivement aux inspirations de la musique théâtrale. Les discussions qui ont eu lieu sur les conditions de la tonalité ecclésiastique et sur la tonalité moderne, sur la nature, la tendance, la destination et l'incompatibilité de ces deux formes de l'art ont éclairé tous les esprits. On ne songe nullement à demander aux compositeurs actuels une imitation servile et impossible du style *alla capella*, pas plus qu'on ne demanderait à un historien, à un moraliste de parler la langue d'Amyot ou de Montaigne. Est-ce trop exiger d'eux que de les prier de vouloir bien faire la différence du théâtre et de l'église?

Il en est de l'horizon de l'art comme de l'horizon matériel, qui change à mesure qu'on avance, qui s'agrandit lorsque l'on monte, qui se rétrécit lorsqu'on descend; les besoins de l'esprit se transforment avec les conditions des différents âges de l'humanité; mais parmi les œuvres du génie humain, il en est qui, ayant exprimé, plus parfaitement que toutes les autres, les sentiments éternels et les élans divins de notre nature, planent au-dessus de tous les changements, survivent à toutes les générations et se perpétuent à travers toutes les époques, sinon comme forme immobile — le génie humain ne pouvant accepter les limites des âges antérieurs, — du moins comme types immortels d'un ordre de beautés surnaturelles, dont le sens ne se révèle qu'aux esprits préparés.

E. Raymond.

HISTOIRE DE L'ORGUE.

—

PREMIÈRES ORIGINES DE L'ORGUE

dans l'antiquité païenne.

—

J'ai pensé que les lecteurs de *la Maîtrise*, pour la plupart organistes ou amateurs d'orgue, seraient curieux de rechercher dans l'antiquité païenne les premiers essais et les origines de cet instrument, consacré depuis dix siècles au culte chrétien, et tellement identifié maintenant avec lui, qu'on trouve étrange et pénible d'apprendre qu'il n'est pas né dans le sanctuaire. Certes, il y a loin des grandes orgues de nos églises à l'hydraule des amphithéâtres; mais, il faut pourtant l'avouer, c'est à l'art païen que l'Église a emprunté l'embryon déjà curieux du gigantesque, majestueux et solennel instrument qui ajoute aujourd'hui à la splendeur de notre religion.

Deux descriptions techniques, une quinzaine de passages épars dans divers auteurs, et quelques figures recueillies sur des médailles et des bas-reliefs : voilà ce que l'antiquité nous a laissé.

Le document le plus ancien où l'orgue apparaisse nous reporte au IIe siècle avant notre ère; c'est un chapitre du mécanicien Héron, disciple de Ctésibius d'Alexandrie, à qui on attribue généralement l'invention de l'orgue hydraulique.

Il faudrait presque commencer par un point d'exclamation. N'est-il pas merveilleux que la première et la plus ancienne mention soit une description complète et minutieuse (1), telle qu'on n'en retrouvera plus pour éclairer l'histoire de l'orgue à des époques plus rapprochées de nous?

Et ce premier orgue n'a rien de primitif; c'est une machine fort savante, où les lois de la mécanique, de la physique et de l'hydrostatique sont appliquées avec cette précision raffinée qui a illustré l'école d'Alexandrie.

Il n'est venu à l'idée de personne qu'un tel instrument fût le premier essai du genre. Une machine aussi compliquée ne naît pas tout d'une pièce dans le cerveau d'un homme. Elle a été faite sur des types plus simples et plus naturels; ajoutons même que ce type primitif, si simple qu'on le puisse concevoir, est encore complexe avec ses trois éléments : tuyaux, souffle et clavier; il suppose au moins une demi-civilisation, et a dû avoir des précédents plus simples encore. Ces précédents, nous allons les étudier.

Ce n'est pas sans raison que la plupart de ceux qui ont esquissé l'histoire de l'orgue en ont cherché le premier mot dans la flûte champêtre, — non pas le *calamus*, où la variété des sons résulte de plusieurs trous percés le long d'un tuyau unique, — mais cette autre espèce de flûte, nommée *flûte de Pan* ou *syrinx*, composée de plusieurs tuyaux inégaux, en forme d'aile. N'est-ce pas là le premier jeu d'orgue? Les anciens eux-mêmes regardaient l'orgue comme une syrinx perfectionnée. Héron appelle toujours *syrinx* la rangée de tuyaux de son hydraule, et Philon d'Alexandrie (*De tel. construct.*, p. 77) va plus loin : il donne ce nom à tout l'orgue : « Cette syrinx dont on joue avec les mains, et que nous appelons hydraule. »

Par la syrinx, nous voilà reportés jusqu'aux temps mythologiques. Athénée en attribue l'invention à Marsyas ou à Silène; Pindare à Minerve, et ailleurs à Mercure; mais la tradition la plus générale et qui a donné à l'instrument ses deux noms les plus connus, l'attribue au dieu Pan. La nymphe Syrinx, pour échapper à la poursuite amoureuse de ce dieu, implore le secours du fleuve Ladon, son père, qui la métamorphose en roseaux. Le Zéphyre étant venu à murmurer parmi ces roseaux nouveaux-nés, le dieu Pan en coupe plusieurs, les assemble avec de la cire, et les promenant sur ses lèvres, imite avec son souffle les bruits harmonieux du vent. Le génie grec avait de ces charmantes traditions pour toutes les origines.

Il faut tenir compte aussi de l'origine hébraïque. La syrinx des Juifs se nommait *agubh*, et, comme par instinct de la filiation qui existe entre cet instrument et celui qui a pris plus tard le nom particulier d'orgue, c'est ce mot *agubh* que saint Jérôme traduit toujours par *organum* dans la Vulgate, et la version des Septante par *organon* (1).

L'agubh remonterait aussi au premier âge des générations humaines, puisque Moïse nous apprend (Gen., IV, 21) que Tubal, petit-fils de Lamech, fut le père de ceux qui jouent du *kinnor* et de l'*agubh* (*pater canentium cithara et organo*). Job en parle dans deux passages, ainsi que le psalmiste. Dom Calmet pense que l'agubh a passé de Syrie en Grèce, et qu'ainsi les Grecs ont dû leur syrinx au peuple de Dieu. Nous laisserons de côté cette question de priorité, pour étudier l'instrument même.

---

(1) Nous voudrions pouvoir détruire le préjugé si rebattu que les descriptions de Vitruve et de Héron sur l'hydraule sont inintelligibles. Ç'a été le refrain de tous : Pretorius, Mersenne, Bédos, Millin et tant d'autres, qui ne les avaient pas lues ou les avaient lues à la légère. Plusieurs, il est vrai, se sont égarés en voulant les approfondir. Isaac Vossius (*De Poem. cantu*, p. 100), a très-ingénieusement, mais faussement interprété Héron. Le P. Kirscher (*Musurgia*) s'est imaginé d'étranges choses sur l'orgue de Vitruve. Perrault lui-même (*édit. de Vitruve*, 1684), a fait quelques erreurs de détail dans son essai, plus estimable qu'on ne pense. Mais nous pouvons assurer que ces deux textes, surtout celui de Héron qui aide à comprendre Vitruve, sont fort intelligibles, pour peu qu'on y prête cette attention sérieuse qu'on doit à toute explication technique. Nous renvoyons ceux que le grec de Héron effraierait, soit à la traduction latine de Commandini (*Heronis spiritalia*, Rome, 1575), soit à la traduction française de M. Vincent, de l'Institut (*Mém. de la Soc. des Antiq.*, t. XX). Enfin, on aura la clé de Vitruve et de Héron dans l'excellent opuscule de Fréd. Meister, *de Hydraulo veterum* (voir *Commentarii soc. scient. Gottingensis*, t. 2, 1772).

(1) Il ne faut donc jamais entendre quelque chose de semblable à nos orgues quand on trouve ce mot *organum* dans la Bible; même circonspection pour les auteurs de l'antiquité classique. Car en grec et en latin ce mot signifiait *instrument* en général, plus particulièrement *instrument de musique*, plus spécialement encore *instrument à vent*. Il ne faut s'arrêter qu'à *hydraulus*, *organum pneumaticum* ou *hydraulicum*; et encore *organa hydraulica*, dans Héron, n'a-t-il bien souvent que le sens de *machines hydrauliques*; mais dès le IIIe ou IVe siècle, tout en gardant ses sens plus généraux, il s'appliquait déjà volontiers à l'instrument le plus beau et le plus puissant, à l'instrument par excellence; on en a la preuve par un passage de Saint-Augustin. Passé les IXe et Xe siècles, il a bien le sens absolu qu'on lui donne aujourd'hui.

La matière des tuyaux a beaucoup varié : roseau, chaume, corne, ivoire, os, buis ou métal ; les roseaux du lac d'Orchomène étaient particulièrement célèbres pour cet usage, mais le métal devait leur être souvent préféré, comme gardant mieux le son. Ces tuyaux étaient reliés entre eux par du lin, de la soie ou de la cire. Le nombre des tuyaux a varié, comme celui des cordes de la cithare ; la syrinx du berger de Virgile en a sept (Ecl., II, 37) ; celle du berger de Théocrite (id., VIII, 18) en a neuf. Sur les camées et les marbres antiques, le nombre varie également : tantôt six, tantôt sept, et quelquefois il y a plusieurs trous sur un même tuyau. — On en jouait en faisant glisser les lèvres sur le bout des tuyaux, du côté où ils sont alignés, et cela est parfaitement exprimé par ce vers, si connu, de Lucrèce :

Unco sæpe cabro calamos percurrit hiantes (l. IV).

Cet instrument était préférable au chalumeau pour les bergers, parce qu'il se pouvait jouer d'une seule main, l'autre main tenant le bâton pastoral. Les bas-reliefs nous le montrent aux mains de Pan, de Silvain, des Satyres, des Tityres (d'où le nom de *tityrmus* qu'il avait dans le dialecte dorien). C'est l'instrument favori des églogues de Virgile et des idylles de Théocrite. Il faut noter que la *syrinx*, comme le *calamus*, autre instrument primitif, resta toujours populaire et champêtre, et que les artistes ne s'en servaient pas dans les concerts, dans les fêtes, dans la musique savante.

Le *calamus*, civilisé et perfectionné, a donné naissance pour l'art antique à la flûte (*tibia*). Quel a été le type savant et artistique de la syrinx? nous croyons que ce fut l'orgue, et on a pu voir plus haut que c'était aussi l'opinion des anciens qui, sans doute, en savaient quelque chose. Héron et Philon, tous deux disciples de Ctésibius d'Alexandrie, inventeur de l'orgue hydraulique, devaient savoir, mieux que personne, quel type vulgaire leur maître avait voulu perfectionner ; et depuis l'âge mythologique jusqu'au siècle de Ctésibius, la syrinx primitive avait dû subir, entre les mains des artistes, bien des améliorations qui préparaient déjà l'invention de ce mécanicien. Mais l'histoire est avare de renseignements là-dessus.

Pindare, cependant, nous en offre un fort curieux, dans la XIIe pythique dédiée à Midas d'Agrigente, vainqueur du combat de flûtes ; il y est parlé d'une syrinx remarquable ; parmi les tuyaux, les uns sont de roseau d'Orchomène, les autres d'airain ; et ces tuyaux sont fort nombreux, car le poète nomme l'instrument « une musique à beaucoup de têtes, » et dit que sa mélodie de flûtes produit « des voix innombrables, toute espèce de voix. » Bien plus, le scholiaste raconte que l'instrument s'étant démonté par hasard, l'artiste Midas le retourna aussitôt et en joua comme d'une syrinx. C'était donc autre chose qu'une simple syrinx, et la rangée de tuyaux était montée sur quelque chose, sur un coffret sans doute.

Ici l'on pourrait s'égarer dans les conjectures ; mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'il s'agit d'un perfectionnement notable de la syrinx, et cela à une époque encore fort reculée de la civilisation grecque.

En nous transportant en Syrie et en Judée, nous allons découvrir un autre jalon plus curieux encore : c'est un instrument décrit dans le traité talmudique *schilte haggiborim* (V. Ugolino, Thes. antiquit. hebraic., t. XXXII, cap. 2) ; l'auteur le nomme *mastrakita* ou *maschrokita*, et le compare à la syrinx des Grecs, mais singulièrement transformée : il consiste en une rangée de huit tuyaux inégaux posés sur un coffret étroit et long, au bout duquel il y a une embouchure pour recevoir le souffle ; de plus, sur un côté du coffret, une fente est pratiquée, par où sortent huit petits *plectres* ou languettes de bois, dont l'extrémité intérieure ferme le pied des tuyaux ; ces plectres, selon l'impulsion des doigts, ouvrent et ferment le passage à l'air dans les divers tuyaux, et produisent ainsi les divers sons. C'est un essai naïf de clavier. Cet instrument était-il tout particulier à la Judée? inconnu au dehors? Cela semble peu probable quand on se souvient que dès les quatre derniers siècles qui précèdent notre ère, depuis les conquêtes d'Alexandre surtout, les destinées de ce petit pays furent très-mêlées à celles de tout le reste du monde oriental, de la Syrie, de l'Égypte, de la Grèce. La civilisation était la même, et, en particulier, il suffit d'étudier les instruments de la musique hébraïque pour voir que ce sont, sous d'autres noms, les analogues des instruments de la musique grecque ; il en était sans doute de celui-là comme de tous les autres. Et, surtout, l'étroit voisinage de la Judée et de l'Égypte autorise à supposer qu'on connaissait à Alexandrie, ce foyer des sciences et des arts, des instruments semblables, aussi compliqués, et probablement plus encore, dont Ctésibius a pu s'inspirer pour la construction de son hydraule.

Jusqu'ici, nous trouvons bien deux éléments de l'orgue : le rang de tuyaux ou jeu, et le clavier. Reste à trouver le vent, le souffle artificiel, car le souffle humain est trop faible et trop inégal pour alimenter un instrument un peu considérable. De plus, il faut un réservoir pour amasser et économiser le vent. Où les anciens pouvaient-ils en prendre l'idée? dans un instrument très-connu d'eux comme de nous, aussi ancien, aussi naturel, aussi universel que le chalumeau, dans la cornemuse (*tibia utricularis* des Latins, *pythaules et ascaulos* des Grecs). Elle consiste, comme on sait, en un ou deux tuyaux percés de trous et enfoncés dans une outre ; l'outre est gonflée de vent, soit par le souffle de la bouche, soit par un soufflet placé sous le bras.

L'outre et le soufflet étant connus des anciens, ils pouvaient les appliquer à leur syrinx, et, en effet, ils le firent.

On a des médailles antiques où ce singulier orgue est reproduit. Le cardinal Bianchini (1) et La Chausse (2) donnent deux figures tirées de médailles antiques dites *contorniates* ; malgré quelques différences de détail, on peut les décrire ainsi toutes deux : un jeu d'une dizaine de tuyaux inégaux, posé sur un coffret au-devant duquel est un clavier d'autant de touches ; une outre est adaptée par derrière au coffret, pour servir de réservoir élastique au vent qui est fourni par un soufflet placé sur le côté de l'instrument. Certes, voilà l'orgue le plus simple et le plus grossier qu'on puisse imaginer. Bien que ces médailles contorniates n'aient été frappées que sous l'empire romain, sous Constantin, tout au plus tôt sous Néron, dont elles portent l'image, on ne peut s'empêcher de croire qu'un tel orgue est plus ancien, peut-être le

(1) Montfaucon, *Antiquité expliquée*, suppl., t. III, pl. 73, fig. 2.
(2) *Causeus, Museum romanum*, t. II, pl. 2, fig. 13.

plus ancien de tous, car il est le plus primitif par sa conception.

Les premières origines de l'orgue étant ainsi quelque peu débrouillées, on peut aborder, dans le détail, l'étude des diverses espèces d'orgues, soit hydrauliques, soit pneumatiques, qui ont été usitées dans l'antiquité. Disons seulement que l'orgue à soufflets (et le petit orgue utriculaire dont nous venons de parler en est une variété), l'orgue à soufflets, disons-nous, a existé simultanément avec l'hydraule, quoi qu'on ait pu alléguer à l'encontre; et comme il est de beaucoup plus simple et fondé sur des procédés plus naturels, les auteurs qui ont le mieux traité cette matière, Millin, Forkel et Meister entre autres, s'accordent à penser qu'il a précédé l'invention de l'hydraule, et en a donné l'idée, qu'il lui a toujours fait concurrence dans la période antique, jusqu'au jour où il lui a survécu, et que dès lors il l'a fait oublier en prenant des développements merveilleux au moyen âge et dans les temps modernes.

Édouard Bertrand.

DE L'UNITÉ LITURGIQUE.

Recherches historiques sur la Liturgie romaine, par L. Morel de Voleine, Lyon, 1856, gr. in-8°, 43 p.

C'est une question déjà ancienne et débattue déjà dans de nombreux et savants ouvrages, que celle de savoir s'il convient de persévérer dans ce chaos de liturgies qui n'ont pour elles ni l'antiquité, ni l'autorité de traditions vénérables, ni la pureté de l'origine, ni la science de leurs fondateurs, ni la beauté, ni la convenance; et qui, à une époque récente, provoquées par le caprice et le besoin intempérant d'innovation, propagées par l'ignorance, se sont, à peu près au hasard, partagé la France ecclésiastique; ou s'il importe à la grandeur de la religion et à la dignité du culte, de reprendre la voie dans laquelle la France, poussée par la révolution entreprise avec tant de succès sous Charlemagne, a marché pendant huit siècles, et de se rattacher à la grande unité romaine. Cette question, on peut le dire, paraît aujourd'hui jugée, et le mouvement de plus en plus rapide qui emporte l'épiscopat français vers une solution conforme à nos vœux, ne saurait plus laisser de doute sur l'issue de la lutte. *La Maîtrise* n'a pas hésité, dès ses premiers numéros, à témoigner de ses sympathies pour la cause de l'unité, et les *Lettres* de notre savant collaborateur, M. l'abbé Jouve, ont déjà rappelé à nos lecteurs les incidents qui ont signalé les débuts de cette heureuse renaissance. Toutefois, il ne convient pas à *la Maîtrise* de se montrer exclusive, et elle se reprocherait de laisser passer, sans la signaler au public, la brochure très-intéressante et très-substantielle de M. Morel de Voleine. L'auteur proteste contre l'unité absolue de liturgie; mais sa protestation porte sur un cas spécial, qu'il présente comme une exception, et nous ne ferons pas difficulté d'avouer qu'il peut être considéré comme exceptionnel en effet, et qu'il nous paraît digne d'une respectueuse attention. Ainsi, sans nous préoccuper des dissentiments qui pourraient s'élever, entre M. de Voleine et nous, sur quelques points de ses *Recherches*, car notre intention n'est pas d'introduire ici une polémique inopportune, nous sommes frappé surtout des faits curieux, des pensées justes, des opinions utiles qu'elles renferment; nous lui demandons la permission d'en faire profiter nos abonnés en analysant ici son travail, et en lui faisant, de temps en temps, de larges emprunts.

M. Morel de Voleine s'est ému de quelques ouvrages récemment publiés pour réclamer l'abolition de la liturgie lyonnaise, ou plutôt de ce qui en reste, et il a pris la plume pour la défendre. Il ne s'exagère pas l'importance de la question, il ne la surfait pas en quelque sorte pour produire plus d'impression sur son lecteur, mais il en reconnaît toute la gravité. Il la discute avec connaissance de cause, avec conviction et modération tout à la fois. Qu'il nous soit permis seulement de nous demander s'il est fidèle à cette modération, à laquelle nous nous empressons de rendre justice, quand il prête à ses adversaires (devons-nous même employer un tel mot en semblable circonstance?) le dessein perfide de poursuivre dans la liturgie lyonnaise les dernières traces de la primauté de l'église de Lyon, et un tel reproche n'est-il pas contraire à la justice? Quoi qu'il en soit, M. de Voleine défend la liturgie lyonnaise; il n'attaque pas précisément l'unité liturgique, il l'accepte au contraire, et n'en repousse que ce qu'il en appelle l'exagération.

On peut en beaucoup d'autres diocèses, dit-il, changer la liturgie sans le moindre inconvénient: personne ne s'en apercevra que le clergé, et encore cela lui sera peu sensible en ce qui regarde le chant des offices livré à des chantres soldés. A Lyon il en est autrement.

Il défend la liturgie lyonnaise d'abord, parce qu'elle remonte à la plus haute antiquité chrétienne. On a voulu en contester, en effet, l'antiquité; en la rendant moderne, on espérait du même coup la rendre moins respectable.

Dès 1777, l'abbé Jacquet, dans une brochure intitulée: *Motifs de ne point admettre la nouvelle liturgie de Mgr. de Montazet*, répond à cette objection, et montre comment cette liturgie est toujours demeurée intacte depuis Saint-Irénée, son fondateur, et le second évêque du diocèse, mort en 202, jusque vers le milieu du XVIIIe siècle, sans recevoir, même à l'époque de la révolution opérée par Charlemagne, d'autre modification que l'introduction, dans les cérémonies, du chant romain.

L'abbé Jacquet, dit notre auteur, cite en faveur de cette immutabilité les témoignages de saint Bernard, du cardinal Bona, qui avoue que la liturgie lyonnaise fut établie par saint Irénée, de l'avocat-général Servin, du père Mabillon, etc. Il réfute ainsi qu'il suit ceux qui prétendaient que Charlemagne avait remplacé la liturgie de saint Irénée par la liturgie romaine:

« De ces faits bien connus, il résulte que les puissances les plus jalouses d'établir partout un culte uniforme, ont toujours respecté l'attachement de quelques Églises à leurs rites anciens et leur répugnance à changer; on peut donc croire que Charlemagne a suivi les mêmes principes, et que la liturgie lyonnaise a trouvé grâce à ses yeux. C'est en effet la tradition constante de cette Église.

« Une observation frappante vient à l'appui de cette tradition; on peut bien assurer qu'il n'y a pas en France de liturgie moins ressemblante à la romaine que celle de Lyon; les différences sont aussi nombreuses que sensibles; la majesté de ces cérémonies est un spectacle tout nouveau pour ceux qui connaissent le rit romain. Si cette église a pris la liturgie romaine sous l'empire de Charlemagne, il faut dire qu'elle a été la plus inconstante des Églises de France, puisqu'elle est la plus éloignée du rit qu'on suppose leur avoir été commun, et qu'elles ont dû prendre toutes ensemble. Cependant, les plus célèbres liturgistes ont fait l'éloge de son invariabilité; elle n'a donc pas pris le rit romain dont il lui reste si peu de vestiges; l'état actuel de sa liturgie est une preuve de sa tradition. ».....

La seule Église de Lyon avait et a encore conservé en partie ses anciens rites; les autres Églises les quittèrent sous Charlemagne

pour adopter la liturgie romaine ; ils l'abandonnèrent ensuite pour en adopter de particulières; plusieurs la reprirent depuis le concile de Trente et en changèrent encore au commencement du XVIIIe siècle.

A son tour, dans un mandement qui précède le *Cérémonial de la sainte église de Lyon*, de M. l'abbé Denavit, Mgr de Pins, archevêque d'Amasie et administrateur du diocèse, s'exprime ainsi :

« L'Église de Lyon a toujours cru qu'elle devait à saint Irénée, son second évêque, ses rites et sa liturgie, comme le témoigne l'illustre et savant cardinal Bona. ».....

Le vénérable archevêque d'Amasie explique ensuite comment, six siècles après l'établissement de la liturgie donnée par saint Irénée, la liturgie romaine fut introduite en France par le pape Paul Ier; comment, d'après le témoignage de saint Agobard, l'Église de Lyon conserva la sienne, tout en adoptant le chant romain ; comment, lorsque le saint pape Pie V ordonna la réception du missel romain dans toute la chrétienté, en 1570, l'Église de Lyon fut exceptée de cette mesure, à cause de l'ancienneté de ses rites.

Avant cette date de 1570, et postérieurement à Charlemagne, quelques adjonctions à peine sensibles avaient complété la liturgie lyonnaise sans la modifier. Elles « se bornèrent à une augmentation de la liturgie par l'adoption de quelques leçons tirées des Homélies et des Actes des Martyrs, et d'un très-petit nombre d'hymnes composés par saint Ambroise, saint Hilaire et saint Grégoire. »

Cette liturgie mérite-t-elle aussi par sa beauté le regret dont son antiquité la rend digne? c'est ce que M. de Voleine s'efforce de prouver.

L'auteur n'a garde d'omettre l'opinion de deux témoins oculaires qui confirment sa thèse. Il puise le premier passage qu'il invoque dans le *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de Saint-Maur, Paris*, 1717. Voici comment s'expriment dom Martène et dom Durand :

« On ne sait là ce que c'est que la musique, mais le plain-chant, qui se chante par cœur, est si grave et si beau, qu'il n'y a point de musique qui en approche ; il enlève tous ceux qui l'entendent. On ne dit point d'hymnes après les psaumes ; après le *Magnificat*, on répète deux fois l'antienne....... »

Après avoir donné, sur de nombreux détails du culte, de curieuses explications que nous ne pouvons reproduire faute d'espace, ils concluent de la sorte :

« Voilà une partie des cérémonies de Saint-Jean de Lyon, qui sont très-simples, mais qui, dans leur simplicité, ont une majesté auguste et vénérable. »

M. Morel de Voleine emprunte sa seconde citation à un « recueil peu suspect d'exagération religieuse, » comme il le fait remarquer avec raison, aux *Mémoires de Bachaumont*. Voici ce passage :

« 18 mars 1774. L'Église de Lyon est une des plus anciennes et la plus célèbre de toutes celles des Gaules. Outre la prérogative qu'elle a de compter le roi pour le premier de ses chanoines...... Elle est surtout recommandable par son attachement à ses rites, à ses usages, à ses cérémonies. Tandis que la liturgie des autres Chapitres a éprouvé tant de révolutions et qu'il s'y est introduit tant de nouveaux usages dans le culte extérieur, celui-ci, constant dans sa discipline et dans sa liturgie, retrace encore à nos yeux le modèle peut-être unique de cette sainte simplicité qui caractérisait l'Église naissante. Il est singulièrement attaché à l'usage du chant par cœur, au point d'avoir un séminaire commun pour y former habituellement 80 ou 100 ecclésiastiques, qui composent les divers ordres de sa hiérarchie. »

Ces beaux rites, malgré les outrages qu'ils ont subis dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, et dont nous devrons parler bientôt, n'ont encore presque rien perdu de leur grandeur, et l'auteur peut s'écrier à son tour :

Aujourd'hui à Lyon, les cérémonies et les évolutions du clergé, dans les offices solennels de la Primatiale, sont encore conformes aux traditions. Malgré quelques innovations, malgré l'importation des orgues et de la musique, la messe pontificale des grandes solennités y est d'une majesté unique dans le monde, et rien, en d'autres cathédrales, ne peut approcher du spectacle auguste qui se déroule aux yeux de l'étranger ébahi, suspendu ces jours-là aux tribunes de l'abside.

Arrêtons-nous ici pour aujourd'hui. Nous demanderons à M. Morel de Voleine, dans un prochain article, des notions un peu plus étendues sur le caractère de la liturgie lyonnaise, quelques renseignements sur les modifications regrettables que cette belle liturgie a subies durant la seconde moitié du XVIIIe siècle, sur les moyens de la rétablir dans sa pureté, et sur le concours que l'on pourrait attendre de la part des autorités ecclésiastiques auxquelles sont confiées ses destinées.

J. D'ORTIGUE.

MAITRISE DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS.

DISTRIBUTION DES PRIX.

On nous a fait l'honneur de nous adresser, trop tard pour que nous ayons pu mettre à profit cette communication dans notre livraison de septembre, un numéro du *Journal de Maine-et-Loire* qui contient le récit d'une solennité pleine d'intérêt pour nos lecteurs et pour nous, la distribution des prix aux élèves de la Maîtrise métropolitaine d'Angers. Un auditoire choisi venait pour la seconde fois encourager les travaux de cette utile institution encore toute nouvelle, ou pour mieux dire, tout nouvellement restaurée, et applaudir à ses progrès. Mgr l'évêque d'Angers avait bien voulu ouvrir à cette fête de famille la grande salle synodale de l'évêché, et tout ce que la ville renferme de juges expérimentés ou d'appréciateurs bienveillants, un clergé nombreux, des artistes, des gens du monde, des fonctionnaires précédés par le premier magistrat du département, et mêlés aux parents des élèves, étaient accourus pour se presser, beaucoup plus nombreux que l'année précédente, autour de Mgr Angebault, leur vénérable prélat. Nous aimons à voir l'attention publique appelée sur ces psalettes, autrefois si nombreuses et si prospères, et qui cherchent à reprendre aujourd'hui, au milieu de mille obstacles, une œuvre si profitable, si indispensable pourrions nous dire, au développement régulier de l'art religieux; il importe beaucoup à leur avenir qu'on les connaisse, qu'on y pense, qu'on suive de l'œil leurs efforts, qu'on se fasse une juste idée des services qu'elles peuvent rendre. Ces écoles ont besoin que l'opinion les défende contre l'indifférence des uns, contre l'inertie des autres; c'est à cette condition seulement qu'elles pourront reconquérir une autorité dont la décadence a produit de si funestes résultats. Pour notre compte, nous saisirons avec empressement toutes les occasions qui se présenteront de les mettre en lumière, de les soutenir dans leur tâche laborieuse, de les conseiller quelquefois, quand elles nous paraîtront s'éloigner de la voie étroite dont elles ne peuvent, à notre avis, se détourner sans danger. C'est un plaisir pour nous de pouvoir transcrire ici, moins complète que nous ne l'eussions voulu, la liste des lauréats d'Angers. M. Léon Bellanger a obtenu six prix, M. Jules Rimbault en a reçu trois; après eux viennent MM. Henri Ogé, Aug. Bernier, Jean Poineau, Aug. Chalumeau, Franç. Soreau et Frédéric Faradoux. Espérons que la Maîtrise et ces jeunes vainqueurs grandiront ensemble; qu'un jour, retrouvant leurs noms sur une plus vaste scène, nous pourrons nous associer à des succès plus éclatants, dont ceux-ci ne sont que le présage ; que nous aurons à saluer en eux, non-seulement des maîtres de chapelle habiles dans le matériel de leur art, ce qui est quelque chose, mais, ce qui est plus encore, des esprits formés par l'étude des maîtres et la méditation de leurs œuvres, habitués à juger sainement les conditions qui conviennent à l'art religieux, et à ne puiser que dans les sphères les plus hautes de l'art des inspirations dignes de se confondre avec la prière que l'homme adresse à son Dieu. Un vaste horizon s'ouvre devant ces jeunes gens: un art à ré-

former, des traditions vénérables à renouer, le goût public à éclairer, à relever, des habitudes déplorables à faire tomber dans l'oubli, c'est là une tâche digne de leur ambition.

M. Mangeon, le directeur de la Maîtrise, avait jugé à propos, pour répandre à la fois plus d'éclat et plus d'attrait sur cette fête scolaire, d'organiser un *concert* dont les intermèdes musicaux s'entremêlaient à la proclamation des lauréats. Mais c'est ici que notre embarras commence, et, puisqu'il faut l'avouer, nous n'avons pas lu, sans quelque étonnement, le programme des morceaux exécutés dans cette séance. Pour qu'on en juge, le voici : les élèves ont chanté d'abord le morceau *Dieu tira du néant*, emprunté à l'oratorio de Haydn, *la Création*; puis sont venus : un duo de Masini, *au Rivage bon Ménage*, accompagné par l'harmonium et chanté « à l'instar des quatuors exécutés aux concerts du Conservatoire, par quinze voix à chaque partie », un exercice à deux parties de Gossec, extrait du solfége du Conservatoire, auquel on avait attaché des paroles spécialement composées pour la circonstance, afin d'atténuer ce qu'un exercice de solfége pouvait présenter d'aride et *d'un peu* sérieux, un chœur de la *Muette*, de M. Auber, *Amis, le Soleil va paraître*. Enfin deux personnes qui, nous le croyons, n'appartiennent pas à la Maîtrise d'Angers, ont fait entendre un duo de la *Reine de Chypre*.

Nous ne doutons pas que l'enseignement du maître de chapelle d'Angers (enseignement dont nous regrettons de ne pouvoir faire connaître à nos lecteurs le programme), ne soit tel qu'on doit le trouver dans une école qui n'a d'issue que sur l'Église. Nous sommes convaincu que les modes ecclésiastiques sont pour ses élèves l'objet d'une constante étude, qu'il entretient surtout chez eux le respect, le sentiment et l'admiration des belles mélodies grégoriennes, qu'il leur apprend à les considérer comme la base et le type de toute musique ecclésiastique; qu'au-dessous d'elles et un peu loin peut-être, il leur explique et leur fait méditer les œuvres des grands maîtres italiens, flamands et français de la renaissance; mais à parler franchement nous aurions aimé qu'ils en portassent un témoignage plus direct et plus clair dans une séance destinée surtout à faire apprécier les études de la maîtrise, et à faire juger de ses progrès. M. Mangeon, nous le croyons, s'est trop défié, nous ne disons pas de la patience de son auditoire, mais de son bon goût et de l'élévation de son jugement. Sans aucun doute, des morceaux de musique franchement religieuse et même liturgique, exécutés avec cette habileté que le *Journal de Maine-et-Loire* trouve à louer dans les jeunes élèves de la psalette, n'auraient rencontré que des applaudissements et des sympathies. Et si, par impossible, il avait dû en être autrement, nous aurions encore approuvé l'habile professeur de ne pas consulter en cela les préférences de l'assemblée. Le soin qu'on met à écarter des oreilles du public, comme trop sérieux et peu digne de lui plaire, ces mélodies dont on fait sans nul doute l'objet constant de leurs études, cet art religieux, qu'on leur présente ordinairement comme un modèle, pour y substituer, dans cette occasion solennelle, des morceaux qu'à notre avis ils ne devraient pas même connaître, est bien capable, il nous semble, d'ébranler la conviction dont il importe de pénétrer l'esprit de ces jeunes gens, et d'affaiblir leur admiration et leur respect pour des œuvres dont ils sont destinés à assurer un jour l'autorité. Il faut aujourd'hui résister avec résolution, aux mauvaises pratiques qui menacent l'art religieux, et c'est un mauvais moyen de vaincre que de mettre ainsi, comme on dit, son drapeau dans sa poche.

CHRONIQUE MUSICALE DE LA PRESSE.

— Nous recevons, un peu tard, avec *l'Indicateur de l'arrondissement d'Hazebrouck*, le compte-rendu d'une cérémonie religieuse par laquelle a été en quelque façon inaugurée la Maîtrise de Bailleul (département du Nord). Cette psalette, qui date à peine de quelques mois, a été fondée à l'aide d'une souscription particulière, grâce à l'initiative généreuse d'un amateur intelligent et déjà connu par son dévouement à la grande musique, M. Plichon, frère du député de ce nom, qui avait fait appel à M. Niedermeyer pour lui demander un artiste à la fois organiste et maître de chapelle, et qui a placé ce nouvel établissement sous la direction de M. Plantefèbre, ancien élève de l'*École de musique religieuse*. Le dimanche 30 août, le jeune maître de chapelle présidait à l'exécution d'une messe dans l'église de Saint-Amand, et l'on n'a eu qu'à applaudir à l'excellente direction qu'il a su donner aux études musicales. L'assistance a remarqué surtout, dans cette circonstance, les deux frères Bollaert, de Dunkerque, encore élèves de l'*École de musique religieuse*, et qui avaient bien voulu prêter à la cérémonie de Bailleul le concours de leur talent. On a été frappé, et charmé tout à la fois, des qualités exceptionnelles de leurs voix, et de la pureté d'une méthode qui leur permet d'en tirer un si bon parti. Ils ont été accompagnés, par les élèves de la Maîtrise, avec une précision qui a mérité l'approbation de M. de Coussemaker, excellent juge en ces matières, et qui a étonné à bon droit l'auditoire après un enseignement de six mois à peine. Enfin M. Plantefèbre a chanté à son tour un *O Salutaris* écouté avec le plus vif plaisir. Le soir du même jour la plupart des morceaux exécutés à Saint-Amand ont été entendus de nouveau dans la salle des répétitions devant une assemblée d'élite. M. le préfet du Nord, M. le sous-préfet d'Hazebrouck, plusieurs membres du conseil général et d'autres notabilités du département ont honoré de leur présence ce concert religieux. Nous nous joignons volontiers à notre confrère de Bailleul pour souhaiter une existence prospère, qu'un si heureux début permet de lui prédire avec assurance, à cette Maîtrise dont nous parlerons avec plus de détails dans un prochain numéro.

— M. Berlioz s'exprime ainsi dans le *Journal des Débats* du 30 septembre.— « *Ecole Beethoven*. — Ce titre, inconnu hier, a déjà acquis la demi-popularité qui accueille toute chose heureusement conçue et hardiment exécutée. Dans le passage de l'Opéra, galerie du Baromètre, isolé quoiqu'au milieu du quartier le plus central de Paris, flotte le sévère drapeau du grand-maître, sous le patronage duquel la nouvelle institution est placée.

« Dans cette école, trente professeurs feront des cours de musique vocale et instrumentale. Ils réuniront en outre, deux fois par mois, et gratuitement, les élèves et leurs parents, pour leur faire entendre les principales œuvres religieuses et profanes des grands compositeurs anciens et modernes.

« La modicité du prix des cours a été calculée de manière à faciliter à tout le monde l'accès de cette école. »

Le programme des cours professés à l'*Ecole Beethoven* s'inspire des idées les plus larges et embrasse toutes les parties de l'art. Le plain-chant et l'orgue y trouvent par conséquent leur place, et l'enseignement en est confié à M. Renaud de Vilbac.

— La ville de Boulogne, qui célébrait dernièrement la dédicace de la grande église construite par les soins de M. l'abbé Haffreingues, a été conviée à cette occasion à des fêtes religieuses d'une solennité inaccoutumée. *L'Impartial de Boulogne* parle avec beaucoup d'éloges de l'éclat, vraiment digne de la circonstance, que l'on avait donné à ces augustes cérémonies, auxquelles assistaient douze prélats, venus de France, d'Angleterre, de Belgique, sans compter un nombre considérable de vicaires généraux, de chanoines et d'ecclésiastiques de tous les diocèses de ces divers pays. M. Charles Vervoitte, maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, avait été chargé de diriger la partie musicale de cette grande solennité, comme déjà, 15 ans auparavant, il avait conduit les chœurs à l'époque où l'on avait posé la première pierre de la même Église. Une centaine d'exécutants, parmi lesquels on comptait quelques dames amateurs de la ville, qui avaient bien voulu prêter leur concours à M. Ch. Vervoitte, et des artistes qu'il avait amenés de la capitale de la Normandie, ont exécuté quinze saluts et une messe du maître de chapelle de Rouen. On a entendu tour à tour les prières : *Inviolata, Alma Redemptoris, Ave, maris Stella, Panis angelicus, Ecce panis, O Salutaris, Tantum ergo, O Jesu Deus pacis*, du psaume *Domine Deus, in te speravi*.

« Le mardi, dit *l'Impartial*, par une faveur toute spéciale, le salut se composait de morceaux exclusivement écrits en l'honneur de N.-D., par le célèbre maëstro Salvator Meluzzi, grand-maître de chapelle de la basilique patriarchale de Saint-Pierre du Vatican. Cette circonstance exceptionnelle nous a donné l'occasion d'entendre des *Litanies* de la sainte Vierge et un *Tantum ergo*, traités dans le style des chants italiens de la chapelle Sixtine de Rome (alla Palestrina), sans accompagnement. »

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.

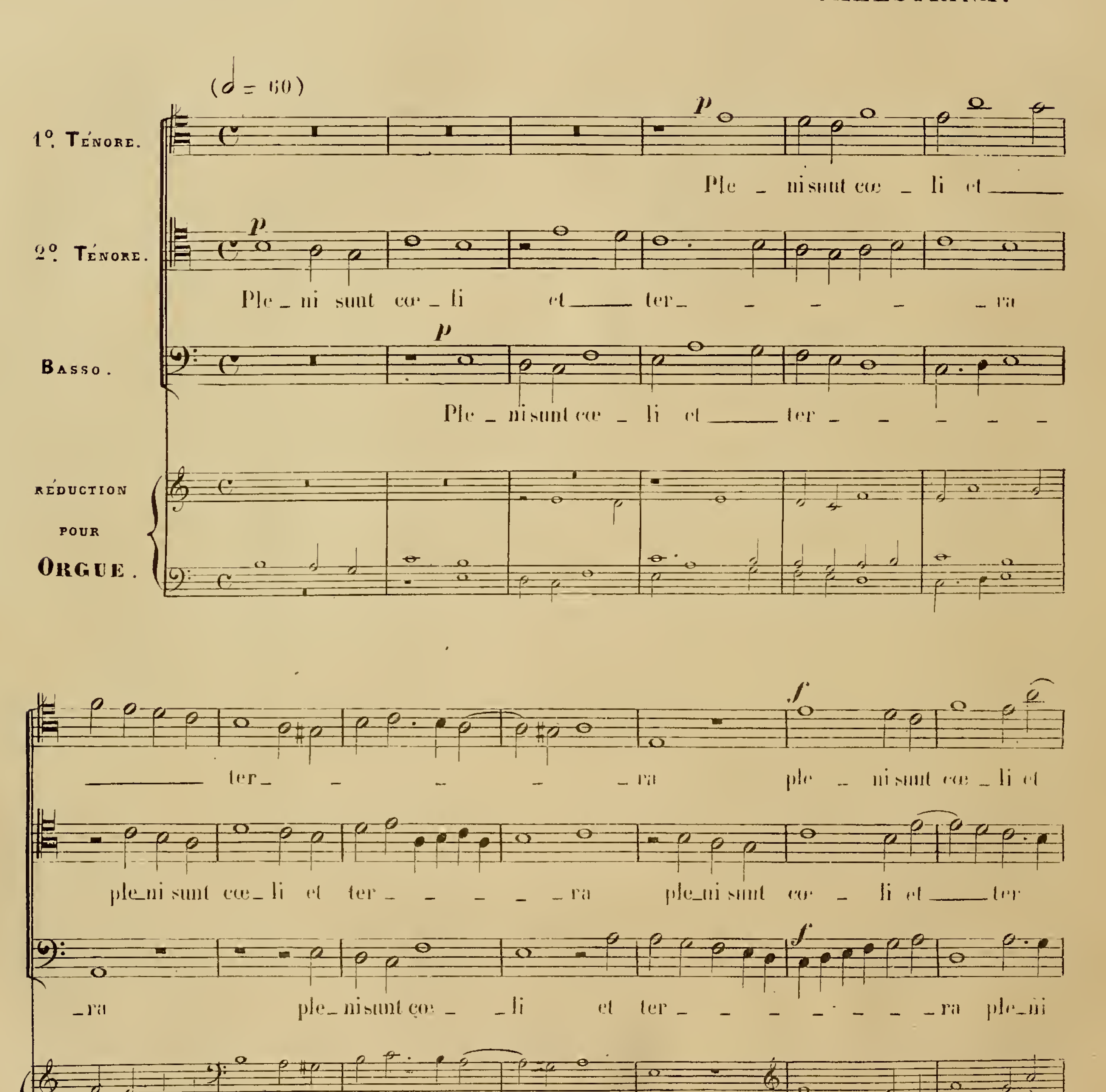


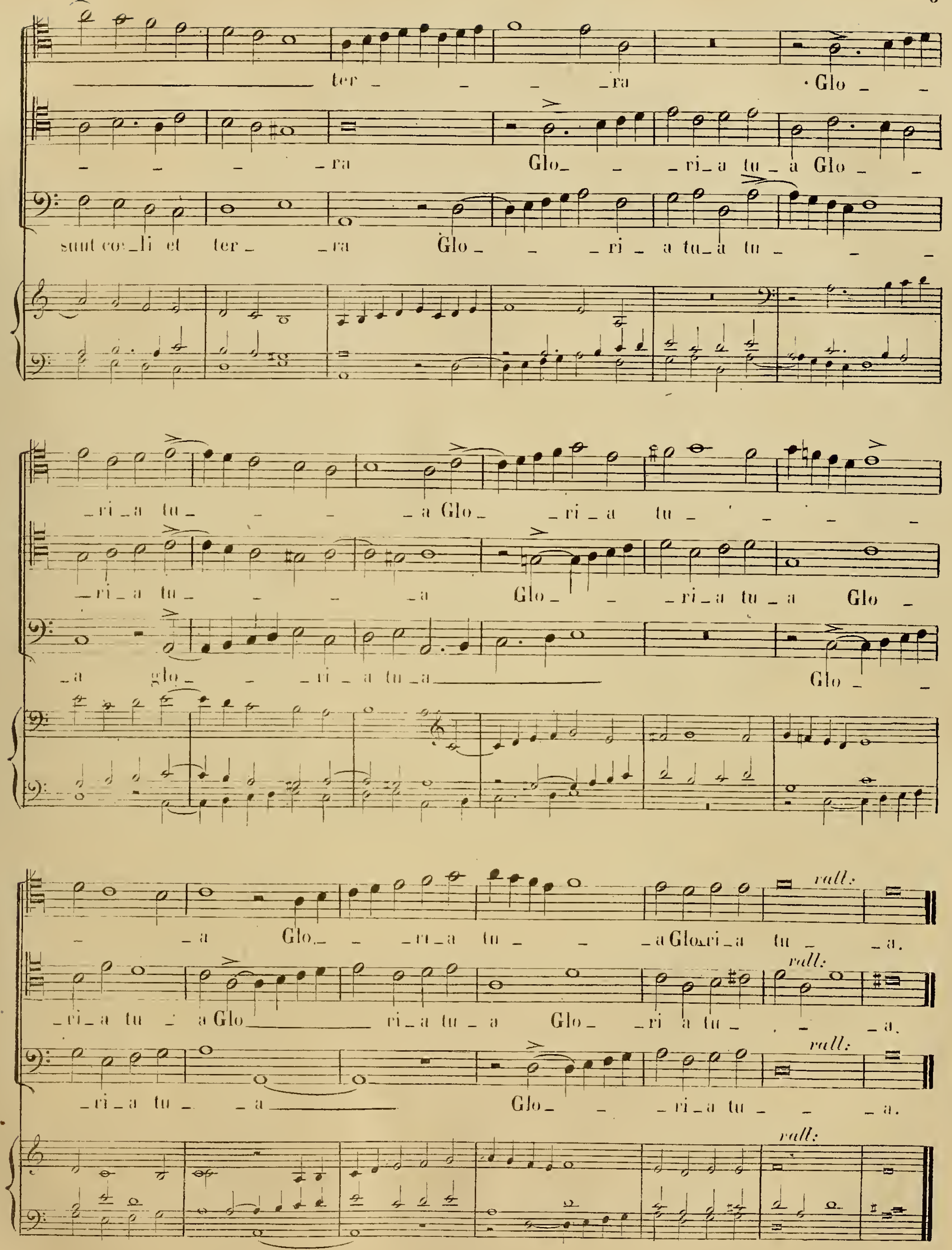
✝
PLENI SUNT CŒLI
à
TROIS VOIX
PAR
PALESTRINA
Prix: 2f 50
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

LA MAITRISE (JOURNAL). *MUSIQUE RELIGIEUSE.*

PLENI SUNT CŒLI.

À TROIS VOIX. PALESTRINA.



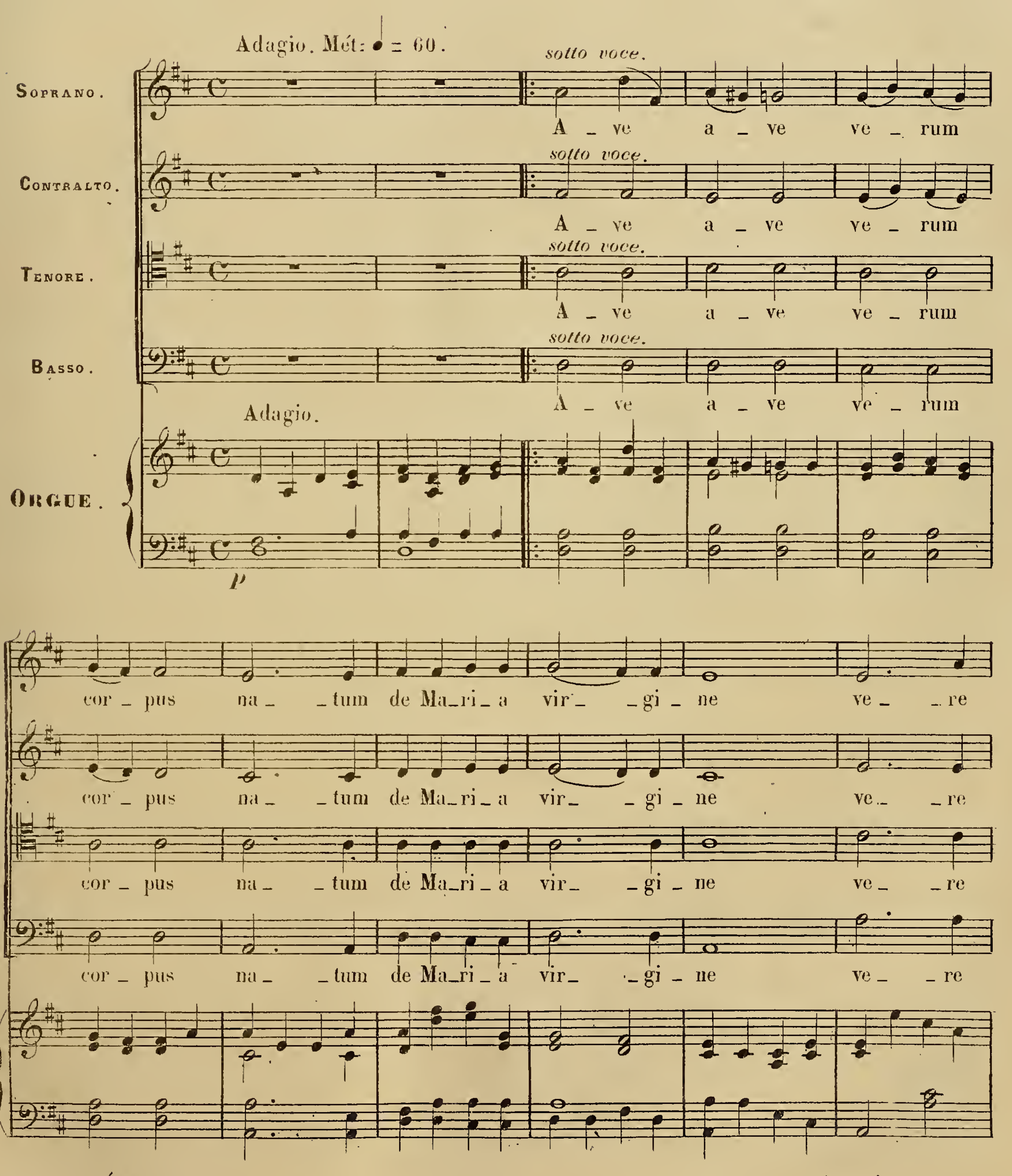

ter _ _ _ _ ra · Glo _ _
_ _ _ _ ra Glo_ _ _ ri_a tu _ a Glo _ _
sunt cœ_li et ter _ _ ra Glo _ _ _ ri _ a tu_a tu _ _ _
_ ri _ a tu _ _ _ _ a Glo _ _ ri _ a tu _ _ _ _
_ ri _ a tu _ _ _ _ a Glo _ _ _ ri _ a tu _ a Glo _
_ a glo _ _ _ ri _ a tu _ a Glo _ _
_ _ a Glo_ _ _ ri _ a tu _ _ _ a Glo_ri _ a tu _ _ a.
_ ri _ a tu _ a Glo ri _ a tu _ a Glo _ _ ri a tu _ _ _ a.
_ ri _ a tu _ _ a Glo _ _ _ ri _ a tu _ _ _ a.
rall:
rall:
rall:
rall:

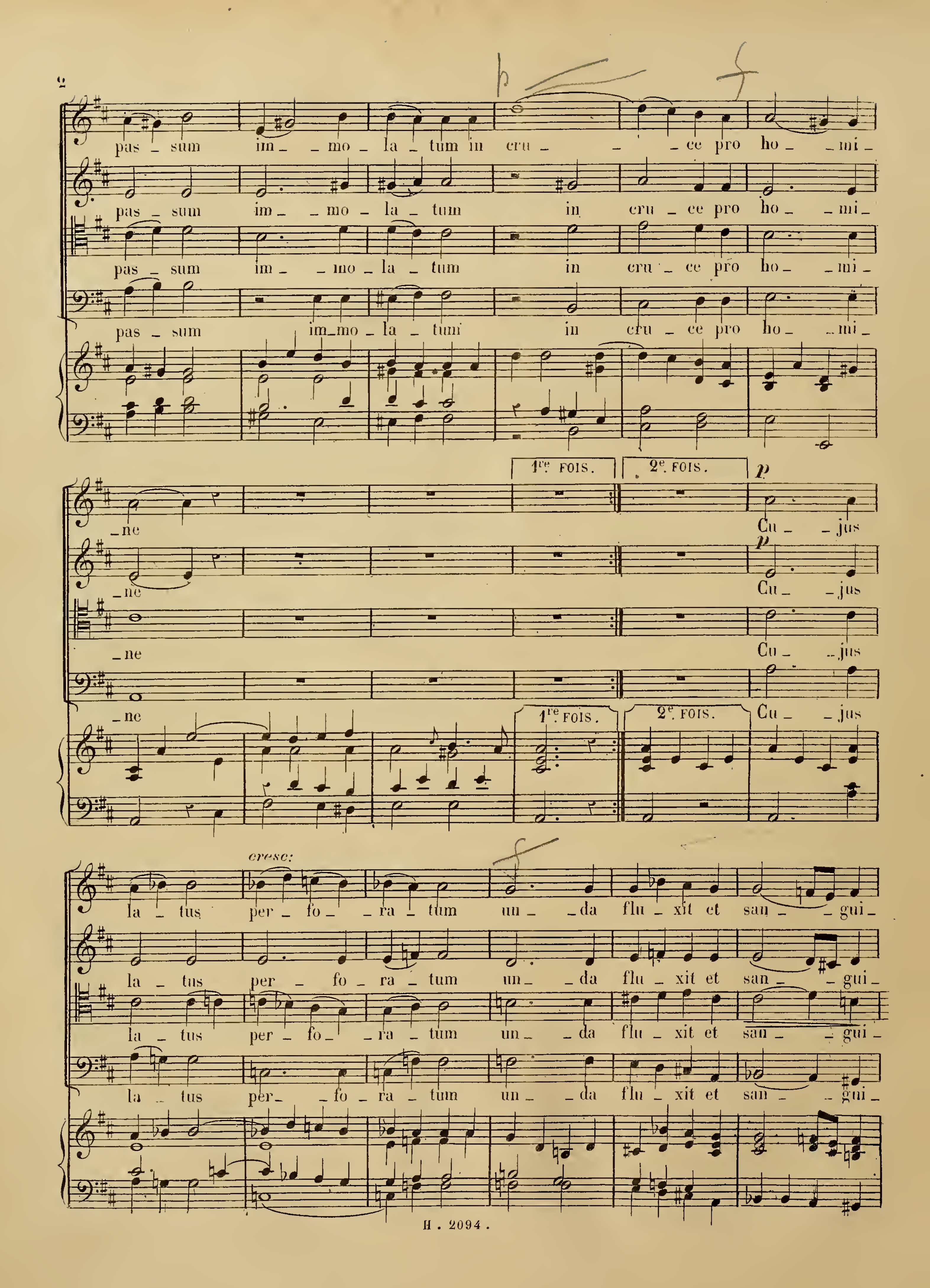


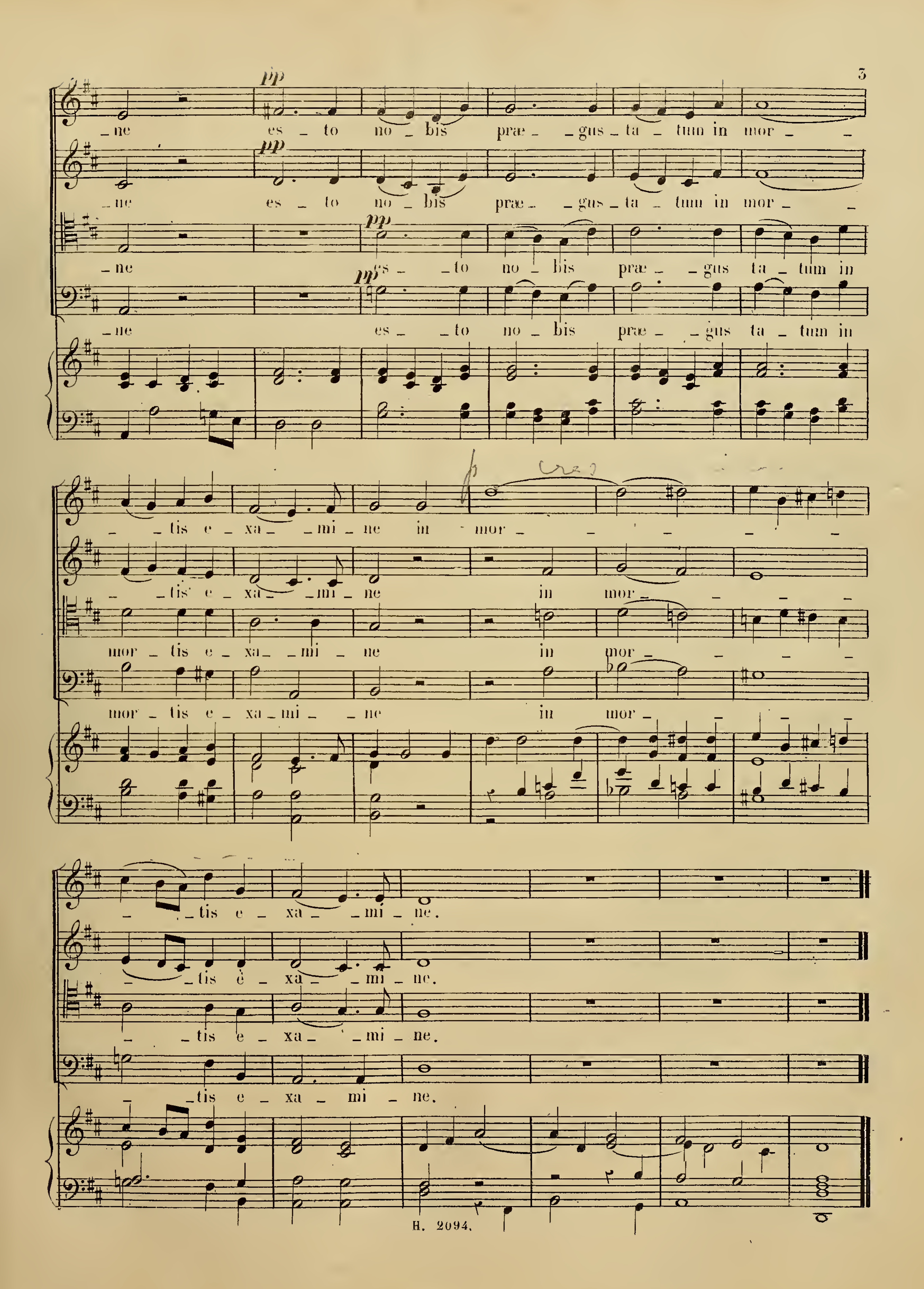
AVE VERUM
MOTET
à
quatre voix
PAR
MOZART
Prix: 3f
4 F.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L.NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

AVE VERUM.

MOTET À 4 VOIX. MOZART.




pas _ sum im _ _ mo _ la _ tum in cru _ _ _ ce pro ho _ _ mi _
pas _ sum im _ _ mo _ la _ tum in cru _ ce pro ho _ _ mi _
pas _ sum im _ _ mo _ la _ tum in cru _ ce pro ho _ _ mi _
pas _ sum im_mo _ la _ tum in cru _ ce pro ho _ _ mi _
1re. FOIS.
2e. FOIS.
p
_ ne
Cu _ _ jus
_ ne
Cu _ _ jus
_ ne
Cu _ _ jus
_ ne
Cu _ _ jus
cresc:
la _ tus per _ fo _ _ ra _ tum un _ _ da flu _ xit et san _ _ gui _
la _ tus per _ fo _ ra _ tum un _ _ da flu _ xit et san _ _ gui _
la _ tus per _ fo _ _ ra _ tum un _ _ da flu _ xit et san _ _ gui _
la _ tus per _ _ fo _ ra _ tum un _ _ da flu _ xit et san _ _ gui _


pp
_ ne es _ to no _ bis præ _ _ gus _ ta _ tum in mor _
_ ne es _ to no _ bis præ _ _ gus _ ta _ tum in mor _
_ ne es _ _ to no _ bis præ _ _ gus ta _ tum in
_ ne es _ _ to no _ bis præ _ _ gus ta _ tum in
_ _ tis e _ xa _ _ mi _ ne in mor _
_ _ tis e _ xa _ _ mi _ ne in mor _
mor _ tis e _ xa _ _ mi _ ne in mor _
mor _ tis e _ xa _ mi _ _ ne in mor _
_ _ tis e _ xa _ _ mi _ ne.
_ _ tis e _ xa _ _ mi _ ne.
_ _ tis e _ xa _ _ mi _ ne.
_ _ tis e _ xa _ mi _ ne.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

GLORIA.

MESSE N° 1. L. NIEDERMEYER.

Maestoso (Met: 𝅗𝅥. = 52)

SOPRANO. ALTO. TÉNOR. BASSE. ORGUE.

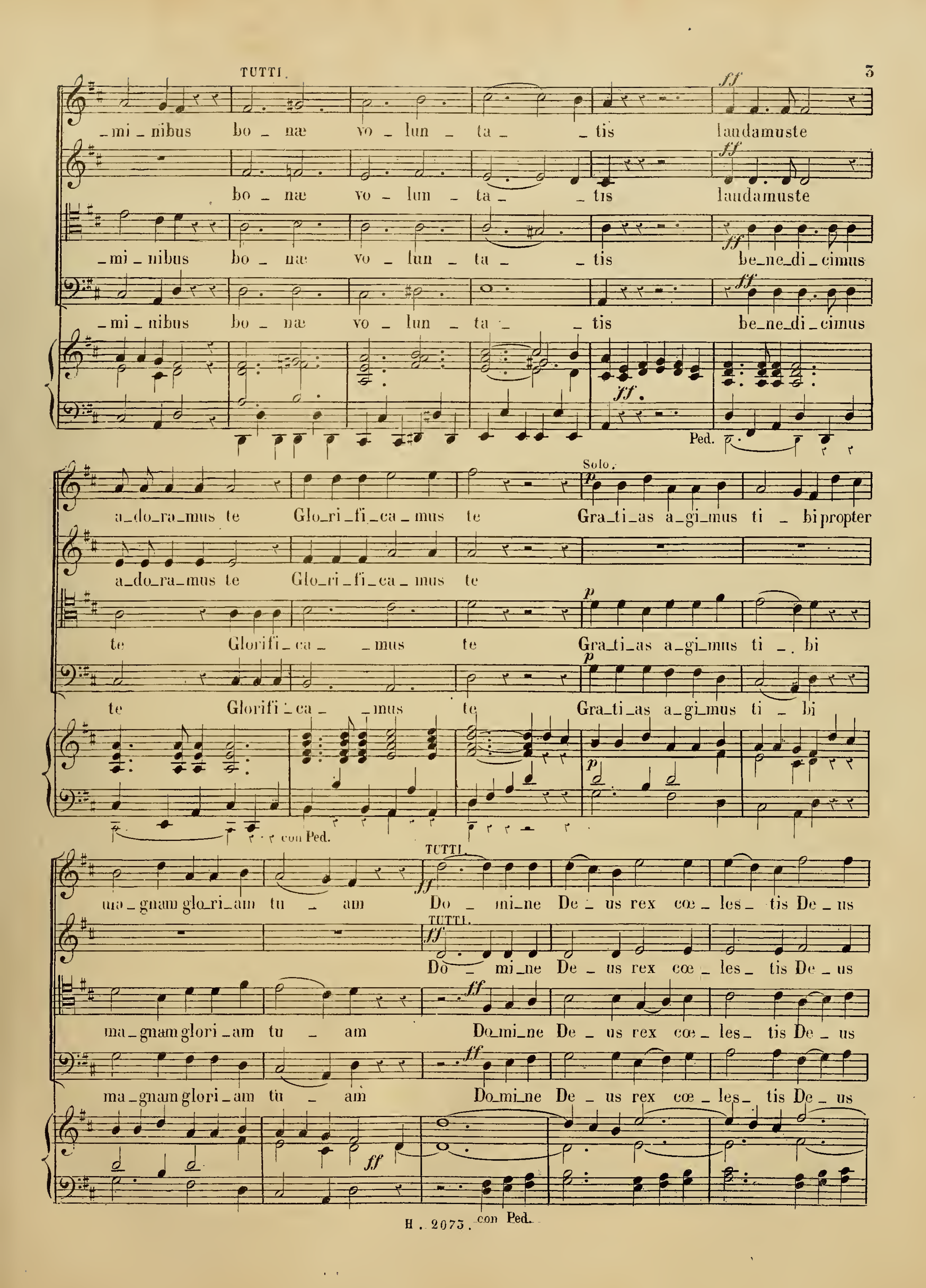
ff

Glo _ _ ri _ a Glo _ _ ri _ a in ex_cel _ sis De _ o

SOLO. p et in ter _ ra pax ho_

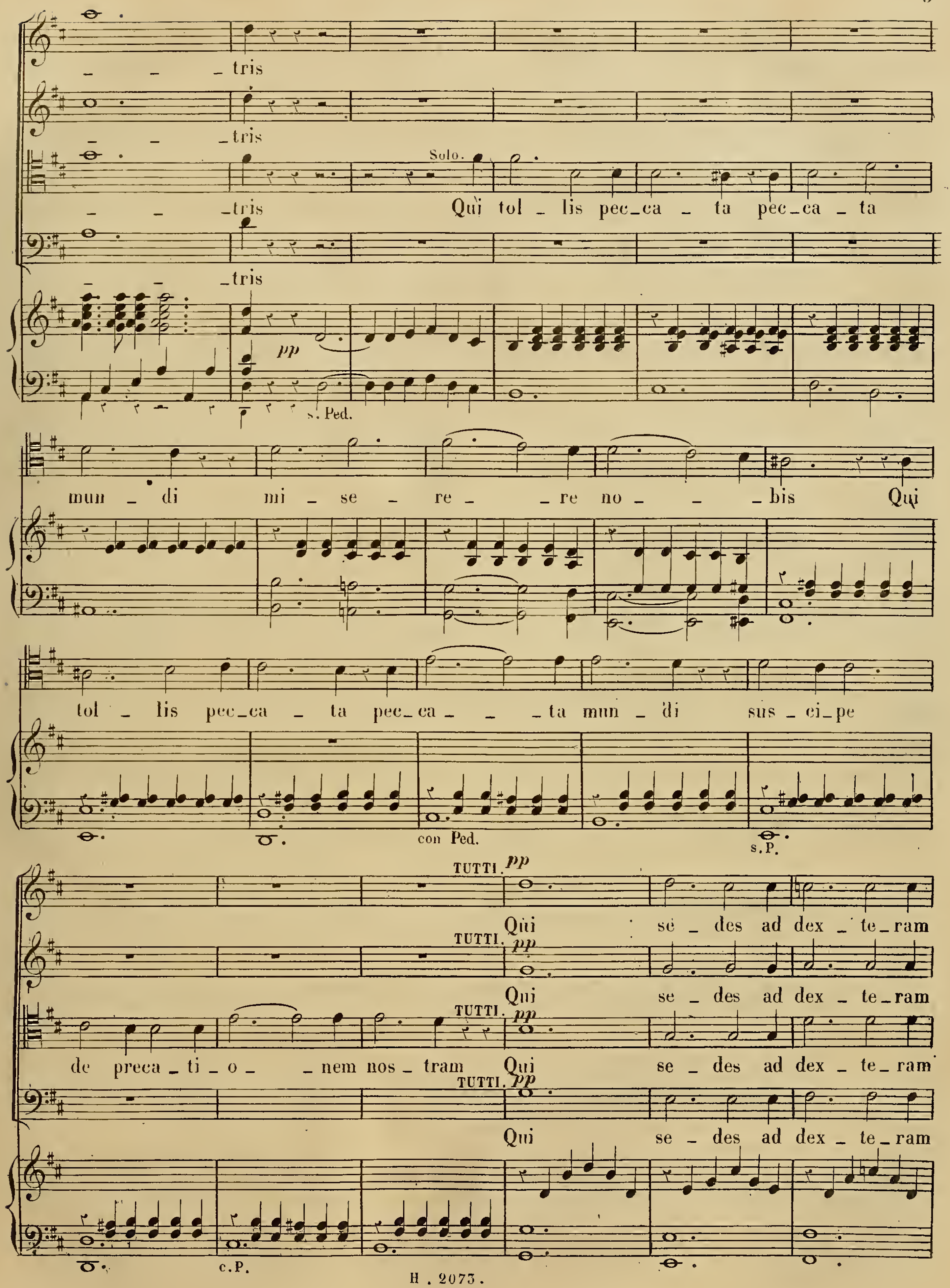
SOLO. p et pax ho_

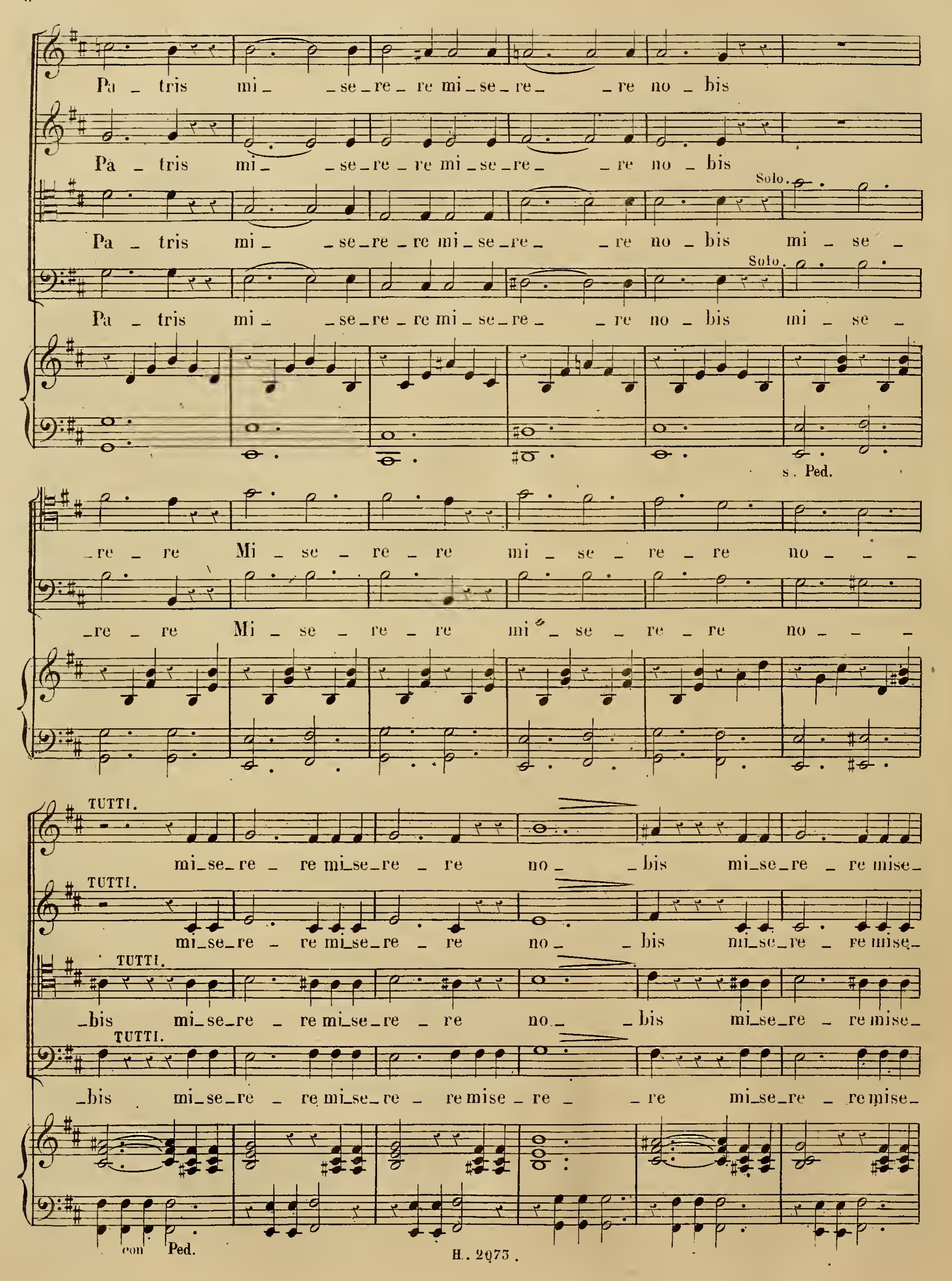
con Ped. s. P.


TUTTI.
_mi _ nibus bo _ næ vo _ lun _ ta _ _ tis laudamuste
bo _ næ vo _ lun _ ta _ _ tis laudamuste
_mi _ nibus bo _ næ vo _ lun _ ta _ _ tis be_ne_di _ cimus
_mi _ nibus bo _ næ vo _ lun _ ta _ _ tis be_ne_di _ cimus
Ped.
Solo.
a_do_ra_mus te Glo_ri _fi_ca _ mus te Gra_ti_as a_gi_mus ti _ bi propter
a_do_ra_mus te Glo_ri _fi_ca _ mus te
te Glorifi _ ca _ _ mus te Gra_ti_as a_gi_mus ti _ bi
te Glorifi _ ca _ _ mus te Gra_ti_as a_gi_mus ti _ bi
con Ped.
TUTTI.
ma _ gnam glo_ri_am tu _ am Do _ mi_ne De _ us rex cœ _ les_ tis De _ us
TUTTI.
Do _ mi_ne De _ us rex cœ _ les_ tis De _ us
ma_gnam glori _ am tu _ am Do_mi_ne De _ us rex cœ _ les_ tis De _ us
ma_gnam glori _ am tu _ am Do_mi_ne De _ us rex cœ _ les_ tis De _ us
con Ped.



Soli
Pa_ter om_ni _ po _ tens Do _ mi _ ne fi _ li u _ ni _ ge _ ni_te
TUTTI.
Je _ su Chris _ te Je _ su Chris _ te Do _ mi_ne
De _ us ag _ nus De _ i fi _ li _ us Pa _


tris
tris
Solo.
tris
Qui tol lis pec ca ta pec ca ta
tris
pp
s. Ped.
mun di mi se re re no bis Qui
tol lis pec ca ta pec ca ta mun di sus ci pe
con Ped.
s.P.
TUTTI. pp
Qui se des ad dex te ram
TUTTI. pp
Qui se des ad dex te ram
de preca ti o nem nos tram
TUTTI. pp
Qui se des ad dex te ram
TUTTI. pp
Qui se des ad dex te ram
c.P.


Pa _ tris mi _ _ se _ re _ re mi _ se _ re _ _ re no _ bis
Pa _ tris mi _ _ se _ re _ re mi _ se _ re _ _ re no _ bis
Pa _ tris mi _ _ se _ re _ re mi _ se _ re _ _ re no _ bis mi _ se _
Solo.
Pa _ tris mi _ _ se _ re _ re mi _ se _ re _ _ re no _ bis mi _ se _
Solo.
s. Ped.
_ re _ re Mi _ se _ re _ re mi _ se _ re _ re no _ _ _
_ re _ re Mi _ se _ re _ re mi _ se _ re _ re no _ _ _
TUTTI.
mi _ se _ re _ re mi _ se _ re _ re no _ _ bis mi _ se _ re _ re mise _
mi _ se _ re _ re mi _ se _ re _ re no _ _ bis mi _ se _ re _ re mise _
_ bis mi _ se _ re _ re mi _ se _ re _ re no _ _ bis mi _ se _ re _ re mise _
_ bis mi _ se _ re _ re mi _ se _ re _ re mise _ re _ _ re mi _ se _ re _ re mise _
con Ped.

_re _ re no _ _ _bis Quo _ niam
_re _ re no _ _ _bis Quo _ niam
_re _ re no _ _ _bis Quo _ niam
_re _ re mi_se _ re _ _ _re Quo _ niam

s.Ped. con Ped.

Quo _ niam tu so _ lus sanc _ tus tu so _ lus Do_minus tu so _ lus al_
Quo _ niam tu so _ lus sanc _ tus tu so _ lus Do_minus so _ lus al_
Quo _ niam tu so _ lus sanc _ tus tu so _ lus Do_minus so _ lus al_
Quo _ niam tu so _ lus sanc _ tus tu so _ lus Do_minus so _ lus al_

s.Ped.

_tis _ si_mus Je _ su Je _ su Chris _ _te cum sanc _ to
_tis _ si_mus Je _ su Je _ su Chris _ _te cum sanc _ to
_tis _ si_mus Je _ su Je _ _ _su Chris _ te cum sanc _ to
_tis _ si_mus Je _ su Je _ su Chris _ _te cum sanc _ to

c.Ped.


spi _ ri_tu in glo_ri_a De _ i pa _ tris a _ _ men a _ _ men a _
spi _ ri_tu in glo_ri_a De _ i pa _ tris a _ _ men a _ _ men a _
spi _ ri_tu in glo_ri_a De _ i pa _ tris a _ _ men a _ _ men a _
spi _ ri_tu in glo_ri_a De _ i pa _ tris a _ _ men a _
con Ped.
_ men a _ _ men a _ _ men a _ _ men a _
_ men a _ _ men a _
_ men a _ men a _ _ men a _
_ men a _ men a _ men a _ men a _
Ped.
_ men a _ men a _ men a _ men a _
_ men a _ men a _ men a _
_ men a _ men a _ men a _ men a _
_ men a _ _ men a _ men a _



_men a _ _men a _ _men a _
_ _men a _ _men a _
_men a _ _men a _
_men a _ _men a _ _men a _
Piu mosso.
_men a _ _men a _
s. Ped.
c. Ped.
_men a _ _men a _ _men.
s. Ped
c. P.
s. P.
c. Ped.

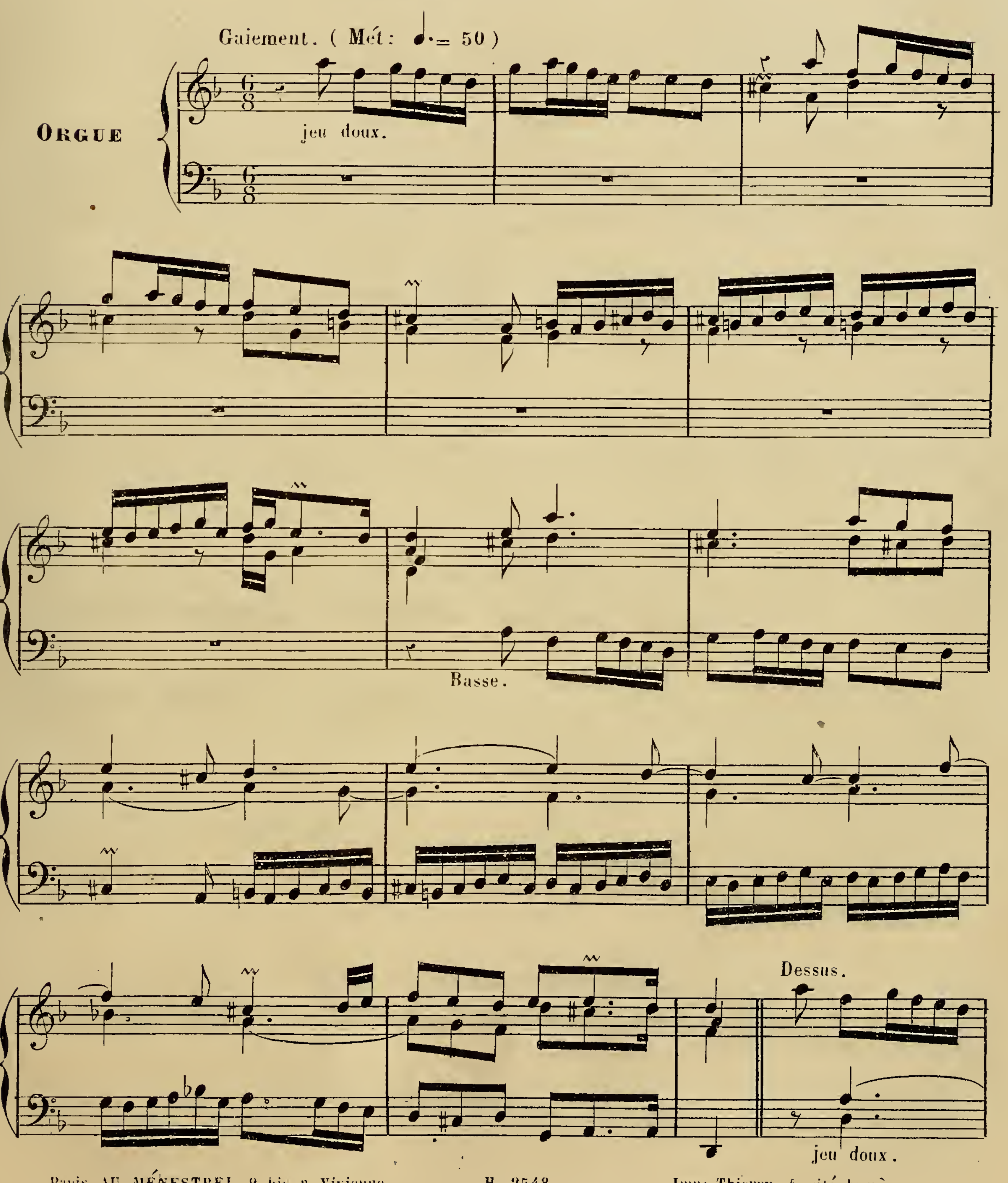

PRÉLUDE
POUR
ORGUE
PAR
CLÉRAMBAULT
Prix: 3f
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L.NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, Lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

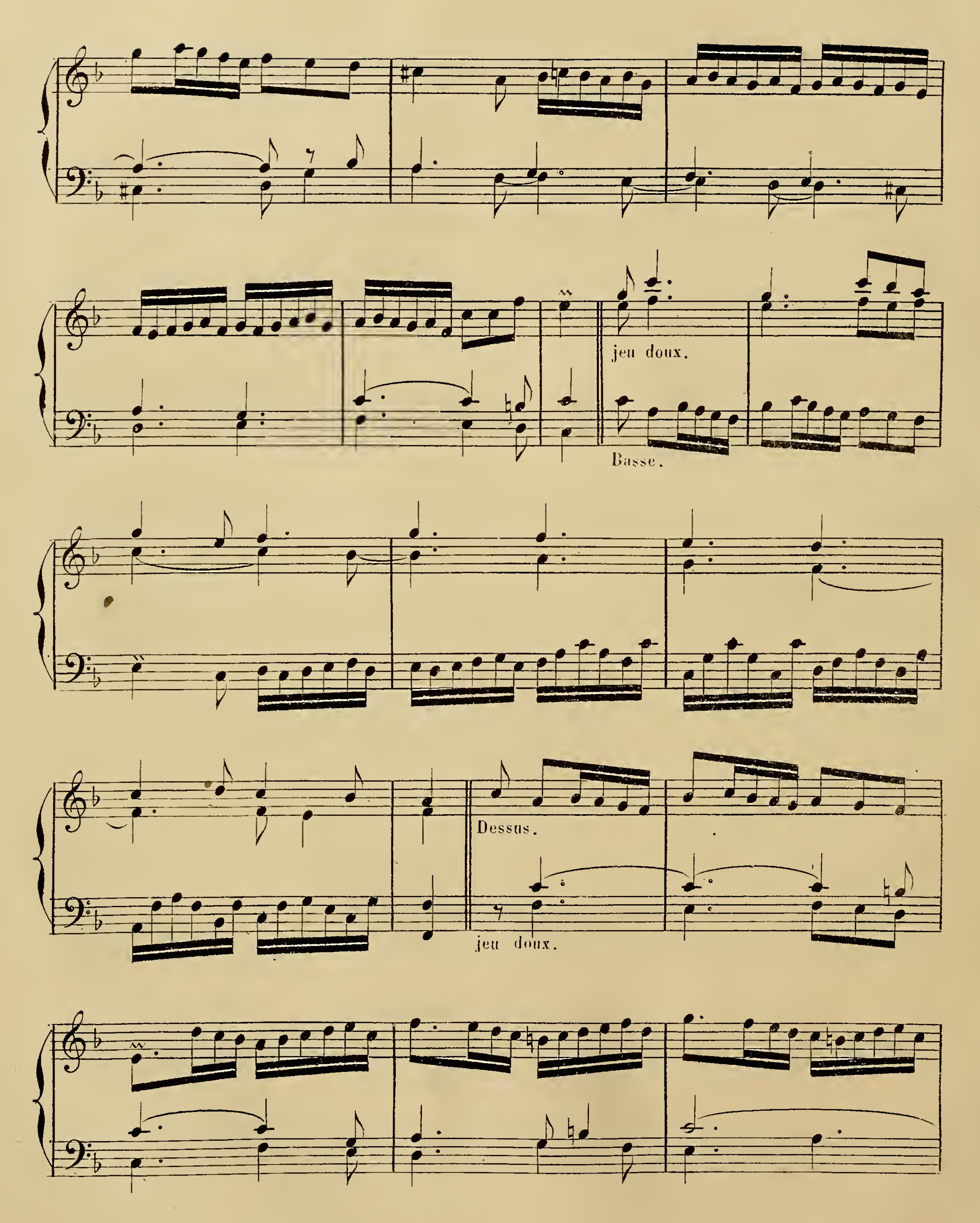
PRÉLUDE

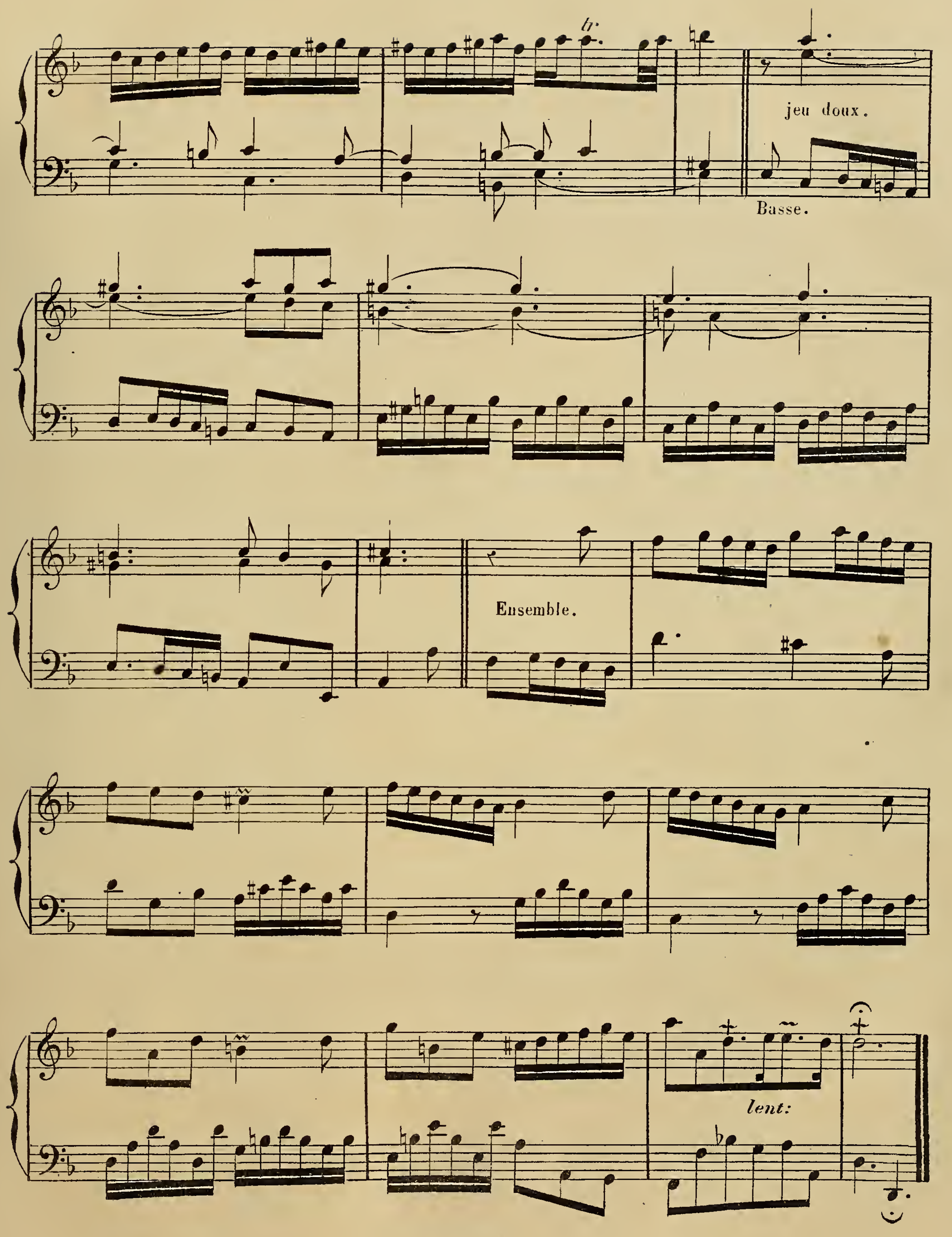
POUR ORGUE.

CLÉRAMBAULT.

Basse et dessus de trompette, ou de cornet séparé, en dialogue.




jeu doux.
Basse.
Dessus.
jeu doux.

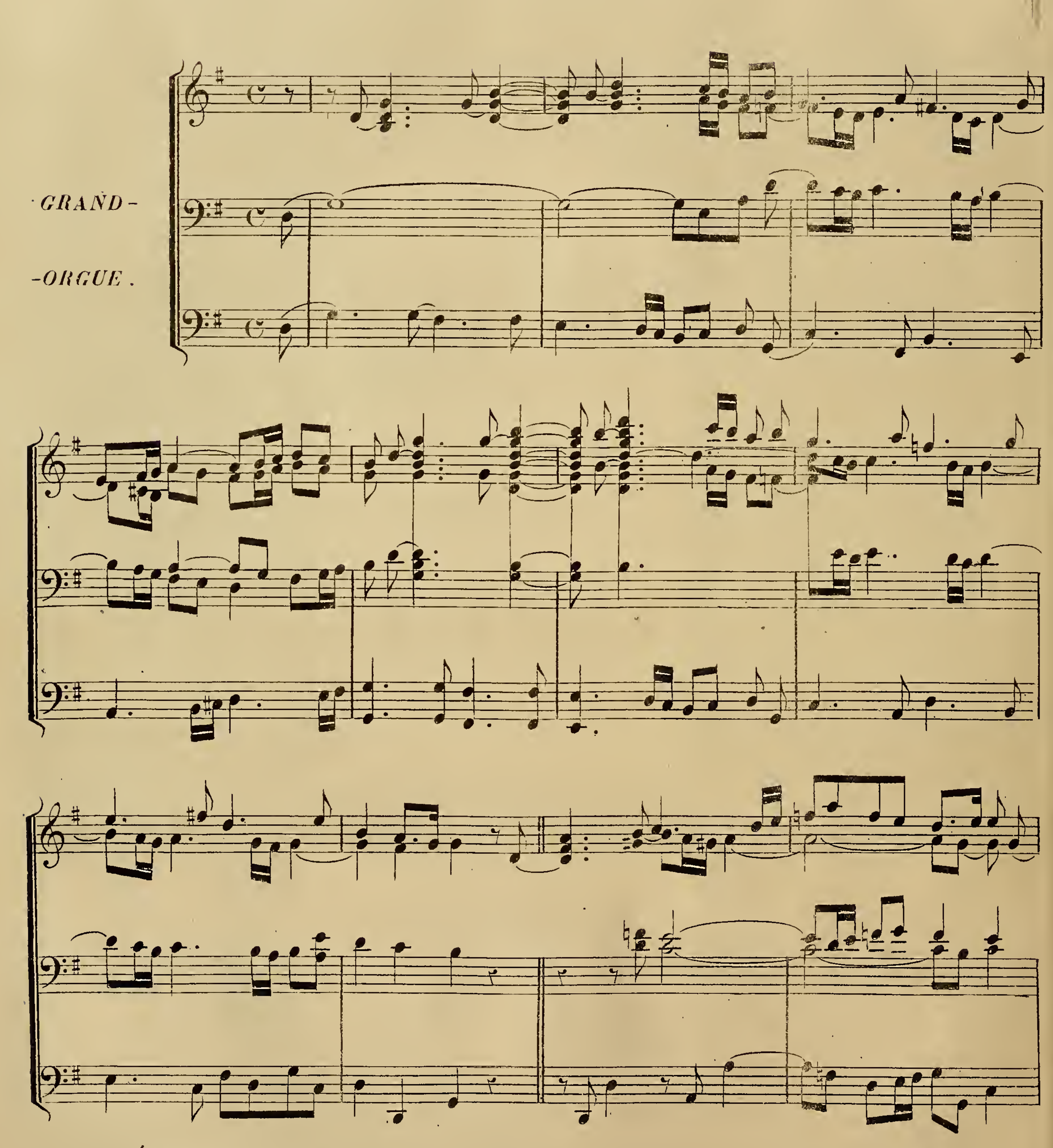


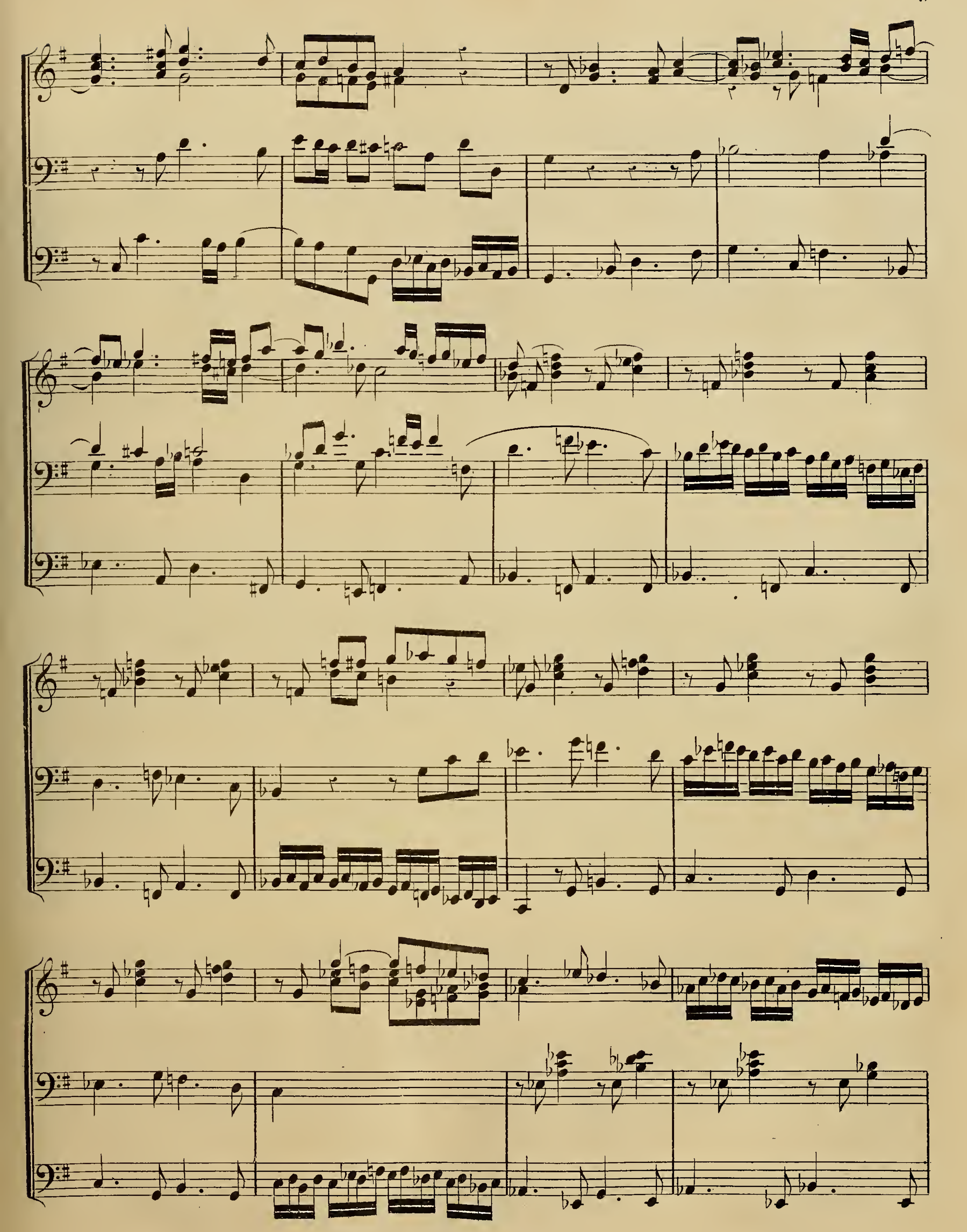
tr
jeu doux.
Basse.
Ensemble.
lent:

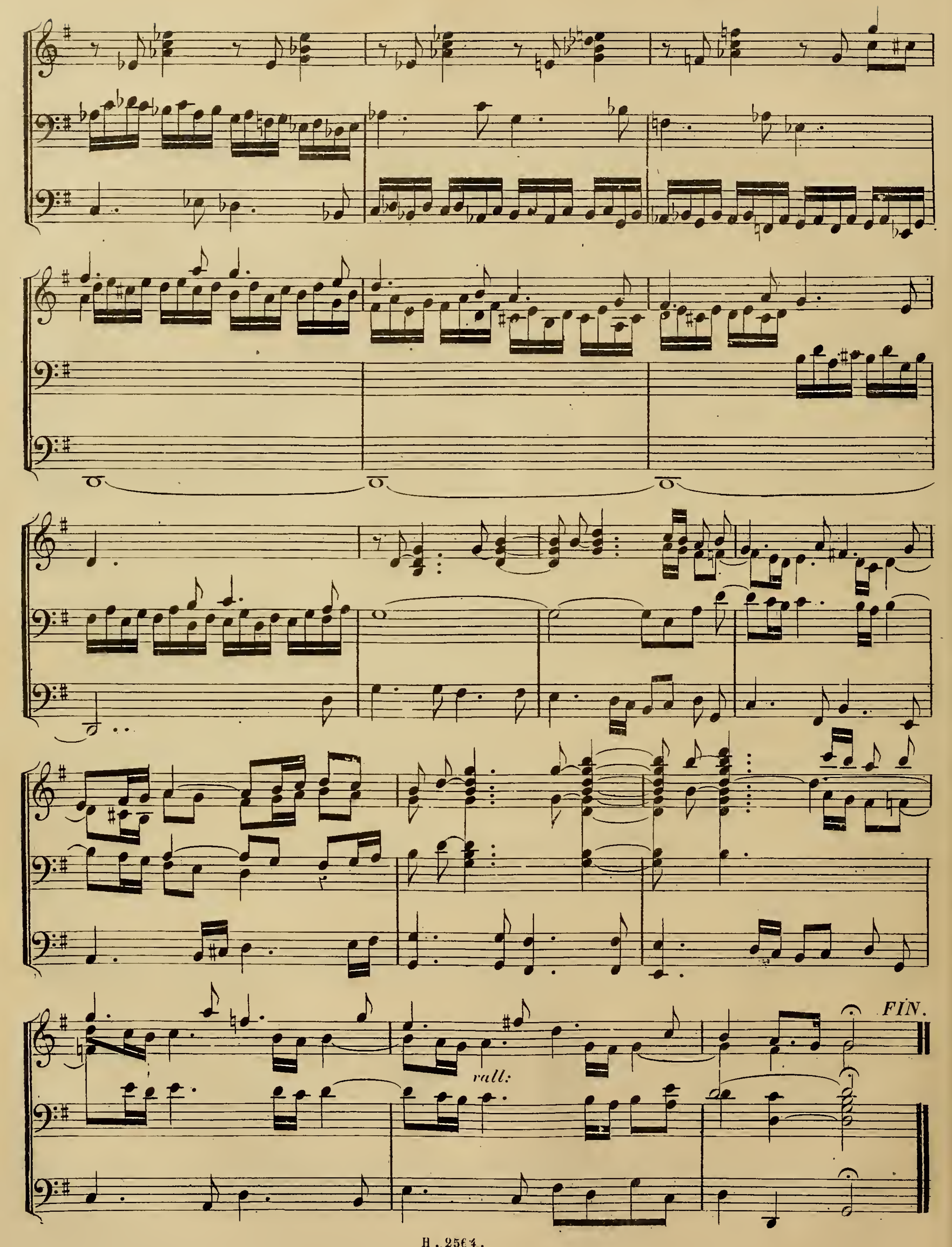

HOSANNAH!
GRAND CHŒUR
POUR
ORGUE
PAR
J. LEMMENS
Professeur au Conservatoire de Bruxelles.
Prix: 4f. 50
11.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, Lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

HOSANNAH!

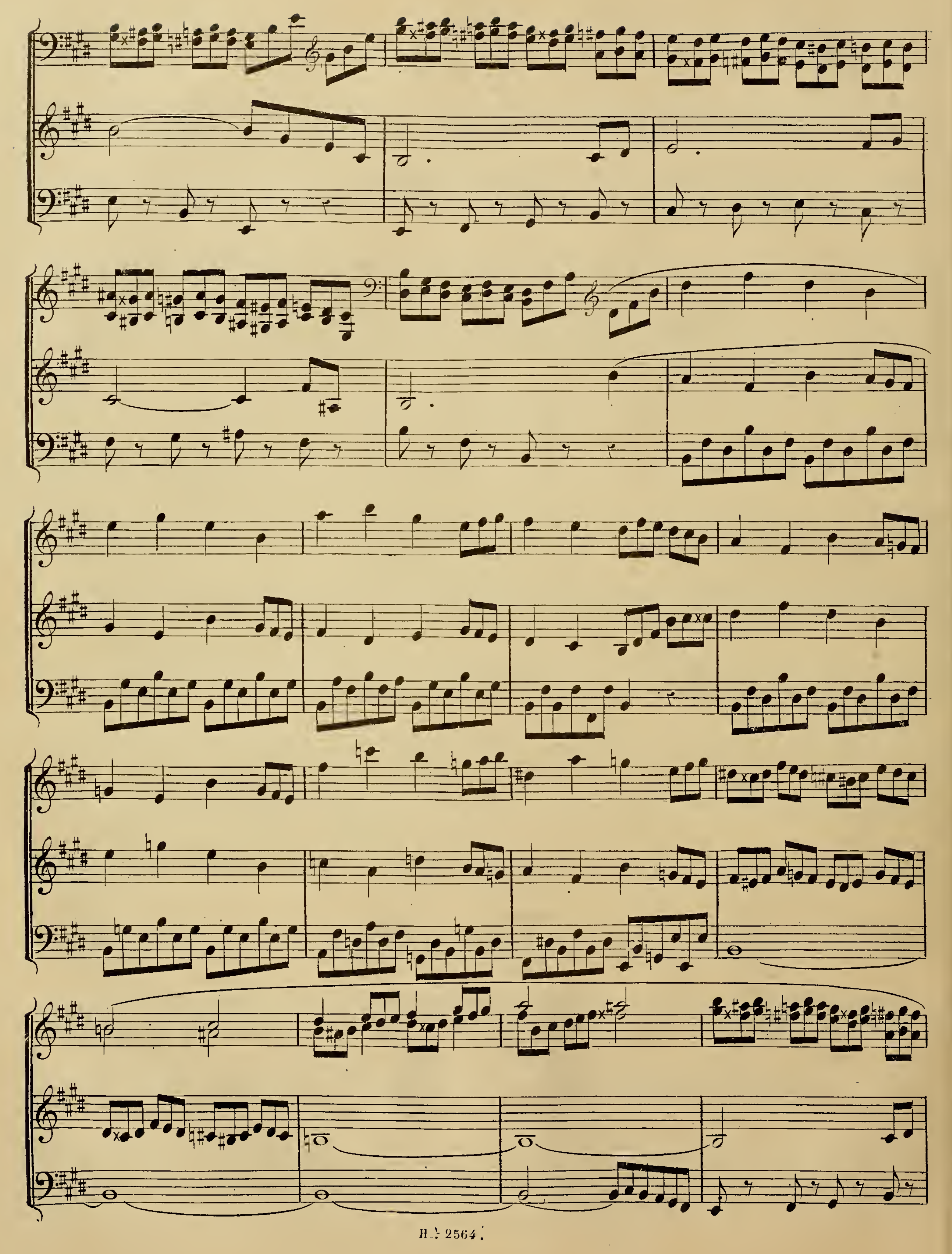
POUR ORGUE. J. LEMMENS.

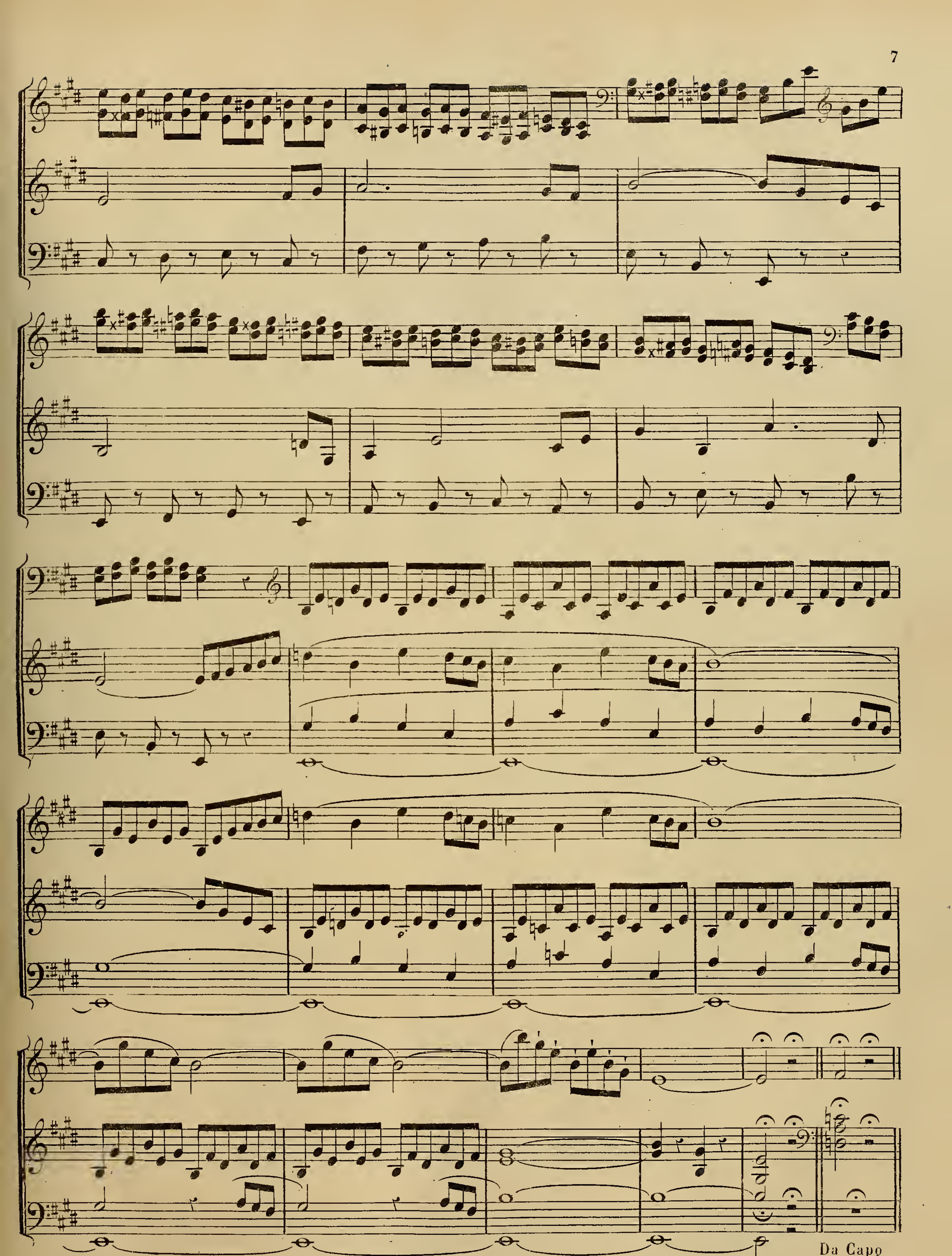





rall:
FIN.


Cantabile même mouvt
Jeux doux
OBOE.
Pedale Bourdon 16 et 8 p:
Clav: 1o.
Clav: 2o.
Clav: 1o.
Clav: 2o. Oboe.
Clav. 1o.
Jeux doux 8 et 4 P:
Clav: 1o.
poco rall:
a tempo.
Clav 2o.
cantabile.
staccato.




Da Capo

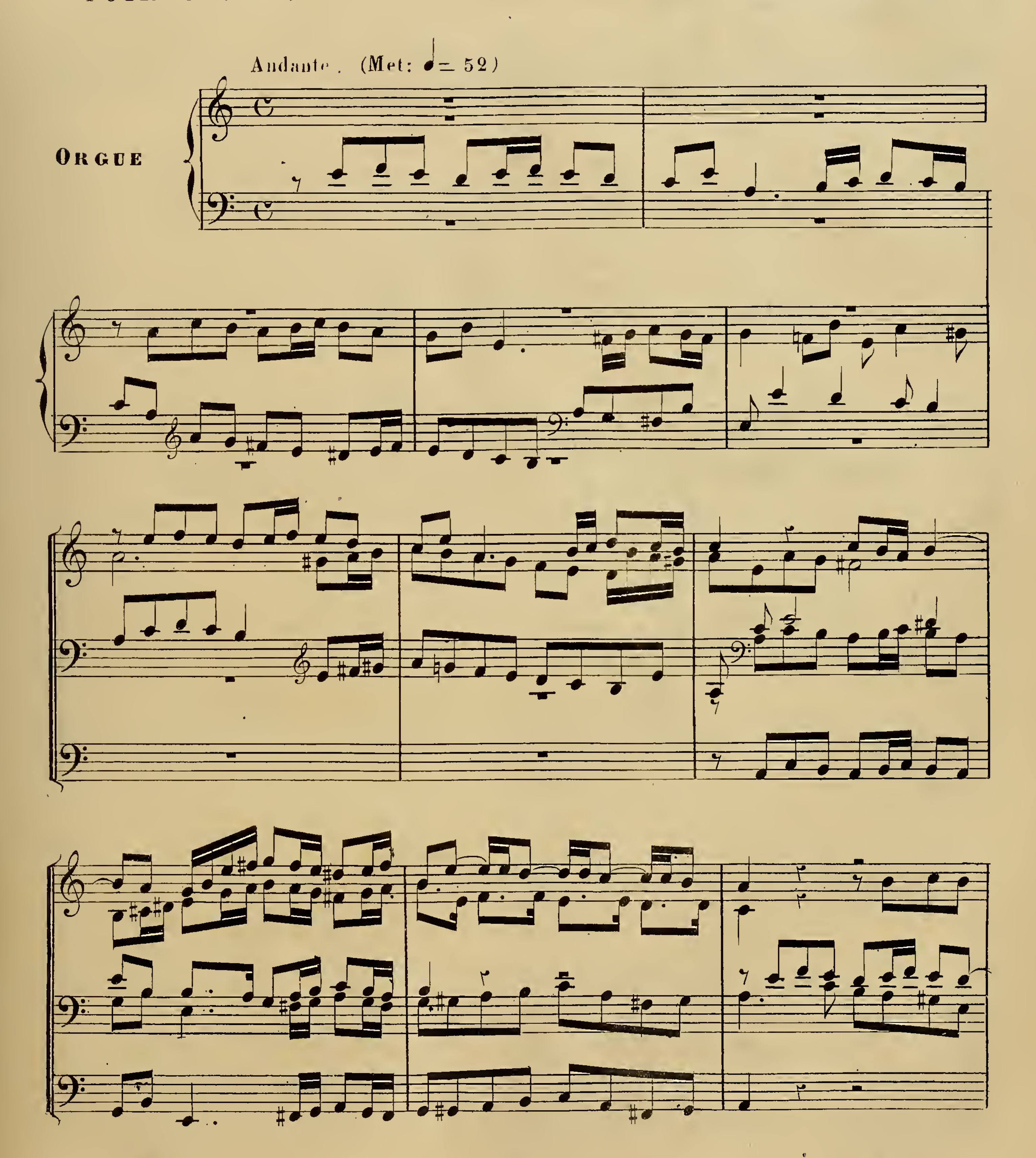


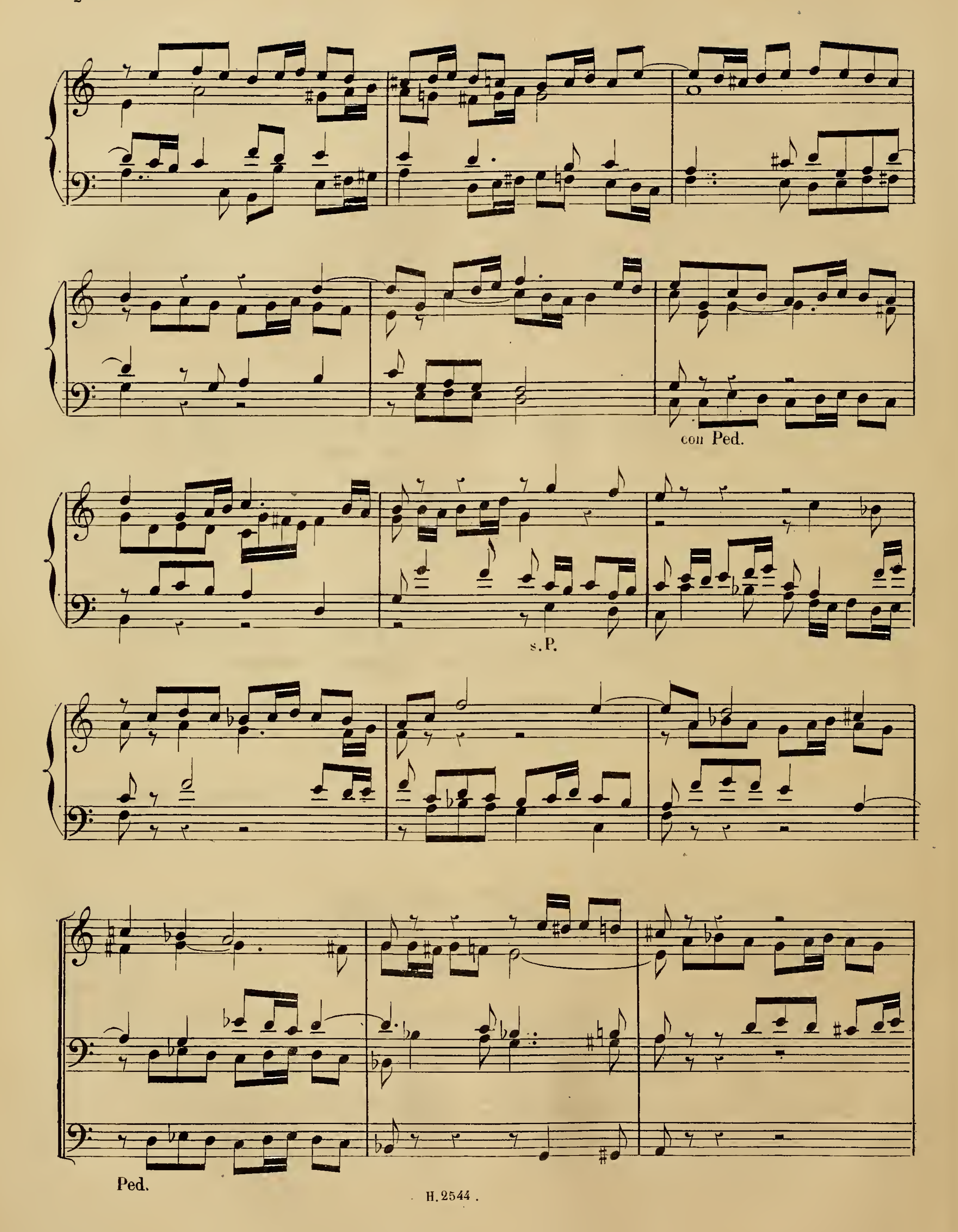
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

FUGUE

POUR ORGUE.

L. NIEDERMEYER.




con Ped.
s.P.
Ped.


Ped.
tr
tr
rall:

1re Année. — N° 8. 15 Novembre 1857.

LA MAITRISE

JOURNAL DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi,
quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à **MM. HEUGEL et Ce**, éditeurs du **Ménestrel**,
Aux bureaux de la **Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 5727.

SOMMAIRE DU N° 8.

TEXTE.

MUSIQUE DE CHANT.

ORGUE.

ACTES OFFICIELS.

Par un arrêté en date du 15 octobre dernier, et sur la demande de Mgr. l'évêque de Châlons-sur-Marne, M. Rouland, ministre de l'Instruction publique et des Cultes, a accordé une demi-bourse dans l'École de musique religieuse dirigée par M. L. Niedermeyer, au sieur Louis-Charles Regnauld, et une autre au sieur Claude-Antoine-François-Léon Bodovillé, tous deux du diocèse de Châlons.

LETTRES

AU RÉDACTEUR EN CHEF DE LA MAITRISE

SUR

LE MOUVEMENT LITURGIQUE-ROMAIN EN FRANCE,

DURANT LE XIXe SIÈCLE.

IV (1).

Valence, 8 novembre 1857.

Mon cher ami,

En terminant, dans une troisième lettre, mes aperçus historiques et critiques sur le mouvement liturgique opéré parmi nous depuis 1801 jusqu'à ce jour, je vous annonçais une digression analogue sur les destinées du chant ecclésiastique durant le même laps de temps. Pour bien déterminer notre point de départ, il importe de jeter un regard en arrière, et de voir où en était, en 1789, le chant grégorien, jadis le seul admis en France, au moment où la révolution allait fermer nos temples et anéantir tout culte extérieur. Or, à cette époque, une révolution d'un autre genre, celle des bréviaires et des missels, était à peu près consommée. Et, pour ne parler ici que du chant liturgique, maintenant objet exclusif de notre attention, il n'existait déjà plus cet heureux temps où brillait dans les églises de France, comme dans toute la catholicité, cette unité de

(1) Voir les livraisons de *la Maîtrise*, des 15 mai, 15 juillet et 15 août.

langue et de mélodie sacrée qui rappelait si bien l'époque primitive où, selon l'expression de la Genèse, il n'y avait qu'un seul et même langage sur la terre (1).

On sait, en effet, et je l'ai raconté moi-même ailleurs avec quelques détails (2), comment, à l'exemple de Paul V et de ses successeurs, et, conformément au vœu exprimé à cet égard par plusieurs Conciles provinciaux, notamment par ceux de Reims (1564 et 1583) (3), les évêques français s'occupèrent, dès la première moitié du XVIIe siècle, de la réforme du chant grégorien, le seul en usage dans leurs diocèses, sauf de très-rares exceptions. C'est à cette grande réforme, dont les deux conditions essentielles furent la brièveté et la simplicité du plain-chant, que remontent les éditions magistrales de Paris, par Vitray et Cramoisy, 1631 et suiv., Robert Ballard, 1649 et suiv., Nivers-Ballard, 1697, réimprimée en 1723 et 1734; de Lyon, Pierre Valfray, 1691, 1730; de Grenoble, Pierre Faure, 1735; et d'Avignon, Niel, 1788. Ce n'est pas qu'on n'eût déjà conçu et réalisé quelque part une réforme de ce genre, ainsi que l'attestent plusieurs monuments antérieurs à cette époque, entre autres l'édition de Toul, frères Belgrand, qui remonte à 1624. Mais ce n'avaient été jusque-là que des tentatives partielles, isolées, et, par conséquent, exceptionnelles.

De ces diverses éditions, calquées sur celles des Ballard ou exécutées dans les mêmes conditions de brièveté et de simplicité, et qui offrent entre elles une ressemblance frappante, comme on peut aisément le vérifier, résulta, pour toute la France, un chant unique et réunissant la plupart des qualités qui pouvaient en rendre l'exécution facile et populaire. Aussi, régna-t-il en maître sur les pupitres des grandes et des petites églises pendant un siècle environ, c'est-à-dire jusqu'à l'an 1734, date de la composition, par Lebeuf, de ce nouveau plain-chant parisien, qu'on a si justement appelé le frère aîné des « autres turpitudes liturgico-musicales qui surgirent alors en France d'une manière tristement rapide (4) ». En effet, ce plain-chant barbare eut bientôt de nombreuses reproductions ou imitations dans ces diocèses dont j'ai, dans mes précédentes lettres, raconté la défection successive au rit romain. On revêtit ces liturgies locales de si fraîche date d'un chant imaginé en dépit de l'inspiration, des convenances et des saines règles de l'art; d'un chant d'une lourdeur assommante, et dont le caractère froid, sec, insignifiant, était déjà, en 1750, l'objet des sévères et trop justes critiques de l'un des meilleurs théoriciens de l'époque, je veux dire Léonard Poisson, dans son excellent « Traité du plain-chant », dont j'ai reproduit ailleurs (5) deux passages extrêmement curieux sur les nouvelles pièces de chant liturgique.

(1) *Erat autem terra labii unius et sermonum eorumdem*, cap. XI, v. 1.

(2) Dans mon livre : *Du Chant liturgique*, p. 50 et suiv.

(3) Voici comment s'exprime le dernier de ces deux conciles : « Dans les offices divins, nous voulons qu'on observe de ne point charger les syllabes d'un trop grand nombre de notes, et qu'on n'emploie pas les neumes (ou traînées de notes) pour chaque antienne, mais seulement pour les dernières. »

(4) Supplément biographique de la nouvelle édition de Dom Jumilhac, 1847, *verbo* Lebeuf.

(5) Dans mon livre : *Du Chant liturgique*, p. 66-74.

Cet état de choses ne fit qu'empirer, puisque, dans les années qui précédèrent immédiatement la révolution, on en était venu à adapter à plusieurs hymnes ou proses les airs les plus en vogue de chansons et d'opéras comiques, dignes pendants de ces gravures mondaines dont on « illustra » en même temps certains bréviaires de ce temps-là.

Le XIXe siècle débuta par le concordat de 1801, qui, après avoir supprimé tous les siéges épiscopaux, n'en rétablit qu'un nombre limité, avec une circonscription nouvelle qui bouleversa toute l'ancienne organisation ecclésiastique, en enchevêtrant, par pièces et par morceaux, les diocèses non conservés dans ceux qui venaient d'être rétablis. La division récente de la France par départements, à laquelle on avait essayé tant bien que mal d'assortir celle des diocèses, était pour beaucoup dans ce chaos.

Dans une telle circonscription de diocèses, véritable marqueterie formée de tant de lambeaux divers, la confusion liturgique devait être nécessairement plus grande encore que par le passé. Il y avait néanmoins un moyen infaillible de la prévenir ; c'était le retour pur et simple au rit romain. Malheureusement il n'en fut point ainsi, et l'anarchie liturgique, déjà si grande, ne fit que s'accroître encore de la composition de nouveaux bréviaires diocésains, jusqu'au rétablissement, en 1822, de trente siéges, parmi ceux qui avaient été supprimés, lequel fut l'époque où elle atteignit ses dernières limites. En effet, dans la plupart de ces derniers diocèses, au lieu de saisir une occasion si favorable de sortir enfin d'une voie irrégulière et fâcheuse, en revenant à la liturgie universelle de Rome, on crut n'avoir rien de mieux à faire que de suivre les anciens errements et de se laisser aller doucement au courant de la routine et des préjugés.

On se représente aisément ce qu'était devenu, à travers ces diverses phases et dans de telles conditions, le chant liturgique déjà si maltraité par les innovations du siècle dernier, et maintenant abandonné sans défense à tous les caprices de l'ignorance, du mauvais goût, aux mille inconvénients d'une situation de plus en plus fausse et anormale. En ce qui concerne l'ignorance et le mauvais goût, durant cette période et celle qui la suivit immédiatement, on n'a, pour s'en convaincre, qu'à ouvrir ces étranges méthodes de plain-chant, où les principes les plus élémentaires du chant grégorien sont complétement méconnus et remplacés par un système bâtard qui est tout ce qu'on peut imaginer de plus absurde et de plus mauvais; on n'a qu'à ouvrir également ces graduels, ces vespéraux, ces processionnaux, imprimés sans aucune espèce de contrôle et de surveillance, qui, tantôt offrent le curieux mélange de morceaux de plain-chant et de pièces d'une facture entièrement musicale, sauf la notation, tantôt une version qui fourmille de négligences, d'erreurs, de fautes graves contre l'essence même de la tonalité. Et, en ce qui touche aux inconvénients si nombreux résultant de la nouvelle circonscription diocésaine de France, ils n'étaient pas moins sensibles par rapport au chant que par rapport au cérémonial. Or, à ce dernier point de vue, nous avons exposé, dans nos précédentes lettres, la confusion incroyable qui régnait, non plus seulement de diocèse à diocèse, mais encore de paroisse à paroisse, dans chaque diocèse. Ces discordances devenaient encore plus choquantes par la nature même du chant, qui affecte

plus vivement le public que ne sauraient le faire la parole et les cérémonies.

Tel était l'état du chant liturgique en France, lorsque enfin se manifesta ce retour au rit romain dont nous avons raconté précédemment les phases successives et les progrès jusqu'à ce jour. Inutile de revenir sur ces détails historiques; il faudrait les reproduire mot à mot, tant ils sont applicables aux vicissitudes que le plain-chant éprouva durant la même période de temps. Qu'il me suffise donc d'y renvoyer mes lecteurs.

Il est fort à regretter qu'il n'y ait pas eu alors dans l'épiscopat cette entente, cette communauté d'efforts qu'il avait déployée au commencement du XVIIe siècle au sujet de la liturgie. Mais un tel accord n'était pas possible, si l'on considère que ce retour au rit romain n'avait lieu que successivement et isolément. Néanmoins, il eût été possible, dans celles des provinces ecclésiastiques qui avaient déclaré vouloir revenir à la liturgie de Rome, par suite d'un engagegement commun entre les suffragants, si au lieu de laisser à chacun la latitude d'introduire le romain dans son diocèse quand bon lui semblerait, on avait déterminé pour tous un délai rigoureux. Alors il eût été facile d'obtenir, à défaut de l'unité nationale, l'unité provinciale dans le chant aussi bien que dans le rit; autrement, chaque évêque restant libre de fixer l'époque du retour au romain, il était à craindre qu'on n'ajournât jusque-là le choix des livres de chant. C'est ce qui n'a pas manqué d'arriver. Dans un temps comme le nôtre, où règne sur le chant d'église une indifférence voisine du dédain, on a cru pouvoir trancher la question sans l'avoir préparée et éclaircie par des études préliminaires, par des commissions formées d'hommes spéciaux. On s'est laissé aller à la première influence venue, sans tenir compte des traditions et des habitudes locales, sans même soupçonner l'universalité et la popularité dont jouissait naguère en France ce plain-chant réformé, du XVIIe siècle, qui a laissé des traces si profondes dans le pays. C'est du moins ce qui a eu lieu généralement, car je n'ignore pas les exceptions, malheureusement trop peu nombreuses, que l'on pourrait citer. D'autre part, les éditeurs ne trouvant qu'un débit lent, incertain, se sont vus forcés d'ajourner indéfiniment les corrections et améliorations notables qui leur étaient indiquées par des hommes compétents, mais qui eussent rendu nécessaire la publication aussi prompte que possible de nouvelles éditions exécutées avec plus d'ensemble, de science et de maturité. Le malheur des temps a voulu qu'en cette occurence on ait commencé d'agir avant d'avoir étudié, comparé et discuté.

Quoi qu'il en soit, nous subissons tous maintenant les résultats inévitables d'une telle inadvertance et précipitation. A l'heure qu'il est plus des trois quarts de nos diocèses sont revenus au romain, et il n'existe peut-être pas une seule province ecclésiastique où l'on suive une édition de chant uniforme et commune à toute la circonscription. Cependant un petit état voisin, la Belgique, jouit de cet avantage, grâce à l'impulsion de son primat, Mgr. le cardinal Sterkc, archevêque de Malines, et à l'admirable entente de tous les évêques avec leur métropolitain. En France, cette terre privilégiée de l'individualisme et de la bigarrure, le mal est fait, sans qu'il y ait possibilité, de longtemps au moins, d'y apporter remède. Maintenant, en effet, que la plupart des diocèses sont pourvus de livres de chant romain, puisés à des sources diverses et quelquefois même si opposées; maintenant que des traités sont intervenus entre ces diocèses et leurs éditeurs respectifs, comment se décider, après tant de dépenses déjà supportées, à celles plus lourdes encore qu'entraînerait nécessairement une nouvelle édition comme celle dont il s'agit? surtout quand on considère qu'elle devrait être aussi complète pour le choix des livres que soignée pour la composition du chant.

Mais, tout en acceptant les faits accomplis, il ne faut pas oublier que cette question du choix des livres de chant est encore pendante à l'égard d'une douzaine de diocèses revenus d'hier seulement à la liturgie romaine, ou sur le point d'y revenir. Or, si ces diocèses veulent mettre à profit l'expérience faite par les autres, ils verront que pour eux la question est plus simple, plus facile à résoudre qu'elle ne l'était, il y a quelques années, avant qu'elle eût été étudiée, discutée et exposée sous toutes ses faces par la critique et l'érudition. Ils verront, en effet, qu'ils n'ont à opter qu'entre deux catégories, mais bien tranchées, de livres de chant, je veux dire celle qui offre la reproduction plus ou moins exacte des manuscrits du moyen-âge antérieurs à la grande réforme opérée par l'Église sur ces manuscrits, et celle qui, sous divers noms d'éditeurs, ne nous présente au fond que le plain-chant ainsi réformé et popularisé en France, dans la première moitié du XVIIe siècle. Cette manière de poser la question, qui est d'ailleurs la plus logique, la plus rationnelle, simplifie déjà singulièrement la difficulté. Examinons successivement les deux catégories des livres de chant qui en sont l'objet. C'est ce que nous ferons dans la prochaine livraison.

L'abbé JOUVE,

Chanoine de Valence.

DES CARACTÈRES DE LA MUSIQUE D'ORGUE

ET

DES QUALITÉS DE L'ORGANISTE.

—

Lettres à un homme d'église.

III (1).

En vous proposant une excursion historique dans le domaine de l'art cultivé par les organistes, je n'ai point prétendu, Monsieur, vous promener à travers les landes stériles de l'archéologie et de la bibliographie musicales, pour vous y faire exhumer un certain nombre de noms enfouis plus ou moins profondément dans l'oubli, les œuvres auxquelles ils sont attachés ayant cessé d'occuper l'attention des artistes et du public. Une pareille tâche ne serait ni de votre goût ni du mien, et ne conduirait d'ailleurs à aucun résultat utile pour l'éclaircissement des questions que j'ai entrepris de traiter avec vous. En matière d'art, et pour qui veut s'en tenir aux grandes lignes, sans descendre aux

(1) V. les numéros du 15 juin et du 15 août.

détails de pure érudition, il n'y a sur la route de l'esprit humain qu'un petit nombre de stations marquées de noms illustres, dont chacun suffit à résumer l'ensemble des caractères d'une période ou d'une école, parce que celui qui l'a porté s'est élevé au-dessus de tout ce qui l'entourait par la nouveauté de ses propres inventions ou par la perfection qu'il a su imprimer à celles de ses devanciers. C'est pour cela que je me suis arrêté avec complaisance devant Frescobaldi, ce grand artiste devant être considéré comme le père de toute l'école d'orgue du XVIIe siècle, non-seulement en Italie, mais encore en Allemagne. Ce n'est pas que cette dernière contrée n'eût déjà produit d'habiles artistes en ce genre. Dès le XVe siècle, elle avait donné à l'Italie Bernard le Teutonique, qui fut organiste de Saint-Marc de Venise de 1419 à 1450, et que l'histoire signale comme l'auteur d'un perfectionnement des plus considérables apporté au mécanisme de l'instrument. Je veux parler du clavier de pédales, adjonction précieuse qui distingue l'orgue des autres instruments à clavier, et multiplie ses ressources harmoniques. On sait l'importance que ce mécanisme a acquise sous les pieds exercés des organistes d'outre-Rhin, pour lesquels il est devenu une source inépuisable d'effets admirablement appropriés à la nature de l'instrument et au genre de musique qui lui convient. Aussi faut-il voir, dans l'habileté dont ils n'ont jamais cessé de faire preuve à cet endroit, l'une des causes principales de la supériorité qu'ils ont obtenue dans la composition comme dans l'exécution de la musique d'orgue. Il y aurait peut-être quelque raison de croire que Bernard ne fit que transporter au-delà des monts un procédé déjà en usage dans le nord de l'Europe (1), et dont ses compatriotes auraient eu connaissance depuis un temps plus ou moins considérable. Nous l'y voyons pratiqué avec le plus grand succès à la fin du même siècle par un artiste dont l'Allemagne citait alors le nom avec orgueil, Paul Hofhaimer, qui ravit par son talent l'admiration de quatre souverains réunis en conférence à Vienne, en 1515, et mérita de recevoir des lettres de noblesse de l'empereur Maximilien Ier, qu'il servait en qualité d'organiste. Maître réputé et entouré de nombreux élèves, dont l'histoire nous a en partie conservé les noms, il se présente à nous comme le chef de cette grande école dont la gloire ira toujours croissant et que nous verrons enfanter des prodiges.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, cette école était représentée par Pierre Swelinck, hollandais de naissance, mais qui appartient aussi à l'Allemagne par les élèves qu'il a formés, et que son immense réputation attirait à Amsterdam, où il remplissait les fonctions d'organiste de l'église principale. Élève de Jean Gabrieli, il se rattache encore par là à cette illustre école vénitienne qui étendait, à cette époque, son influence sur l'Europe tout entière. Ce n'est d'ailleurs qu'au siècle suivant que le caractère national des diverses écoles commence à prendre figure; jusque-là, l'usage d'une tonalité toute diatonique et la prédominance à peu près exclusive des formes scholastiques de l'ancien contrepoint ne permettent guère d'établir des distinctions bien marquées entre des compositions qui paraissent procéder du même principe, surtout pour nous qui jugeons à distance.

(1) V. l'art. BERNARD, dans la *Biographie* de M. Fétis.

Je ne veux pas omettre, au sujet de Pierre Swelinck, un détail biographique qui nous fournit une preuve touchante de l'intérêt qu'excitait alors, au nord comme au midi de l'Europe, le talent d'un habile organiste, intérêt dont la manifestation, toujours fort expressive, variait suivant le caractère et les habitudes du pays. Dans une république de marchands, comme l'était alors la Hollande, au lieu de se voir absorber par des préoccupations commerciales, il s'y unissait d'une manière aussi honorable pour l'artiste que pour ses admirateurs. On raconte que plusieurs négociants d'Amsterdam, justes appréciateurs du talent de leur grand organiste, et désireux d'assurer à sa vieillesse une aisance qui était rarement alors le partage des artistes, trop exclusivement dévoués à leur art pour en faire valoir utilement les produits, imaginèrent d'emprunter à Swelinck un capital de 200 florins qu'ils engagèrent dans leurs entreprises, à condition de lui tenir compte des bénéfices, mais non des pertes, dont ils prenaient sur eux toute l'éventualité. Généreux procédé, dont le succès ne trompa point l'espérance de ceux qui en avaient conçu la pensée!

La descendance artiste de l'organiste hollandais se perpétua dans l'école de Hambourg par son élève Henri Scheidmann, que l'administration de l'église à laquelle il était attaché mit sous la direction de Swelinck, en se chargeant des frais de cette éducation; exemple qui n'était point rare en ce temps-là, et qui l'est devenu depuis. Un autre et non moins remarquable soutien de l'école allemande à cette époque, fut Samuel Scheidt, organiste à Halle, où il mourut en 1654, à l'âge de 67 ans, laissant par son testament une somme considérable pour l'érection d'un grand orgue dans l'église qu'il avait servie et illustrée par son talent. « On peut considérer ses ouvrages, dit M. Fétis, comme le type des excellents préludes publiés plus tard par les meilleurs organistes allemands. » « Moins ornées que celles de son contemporain Frescobaldi, ses compositions, dit le même critique, ont plus de gravité et je ne sais quoi d'âpre et de sévère qui convient à l'église et à la nature de l'instrument auquel elles sont destinées. » Bien qu'un pareil jugement doive commander l'attention, à raison de la parfaite compétence de celui dont il émane, je crains bien, Monsieur, que le caractère qu'il attribue aux productions de Samuel Scheidt, et qui est celui de l'époque et du pays où il vivait, n'inspire pas aux organistes de notre temps un vif désir de faire l'essai de cette musique. Au reste, ce désir, que je n'ai pu moi-même satisfaire, serait en ce moment de peu de conséquence. Je ne connais, je l'avoue, des artistes que je viens de citer, et de bien d'autres encore, hélas! que leurs noms et tout au plus les titres de leurs ouvrages, et le plus grand nombre de ceux qui portent quelque intérêt au sujet que je traite ici se trouvent précisément dans le même cas. Aujourd'hui que le goût des études historiques et des curiosités littéraires fait reproduire de tous côtés une foule d'écrits dont la rareté fait souvent toute la valeur, pourquoi ne reproduirait-on pas aussi, dans l'intérêt des saines études musicales, les œuvres capitales des anciennes écoles, devenues inaccessibles à ceux auxquels l'étude en pourrait profiter?

STÉPHEN MORELOT.

DE L'UNITÉ LITURGIQUE.

Recherches historiques sur la Liturgie romaine, par L. MOREL DE VOLEINE, Lyon, 1856, gr. in-8°, 43 p.

Suite et fin (1).

Entrons, aujourd'hui, en suivant toujours notre auteur, dans quelques détails plus précis sur les caractères qui distinguent la liturgie de l'ancienne primatiale des Gaules. Ce qui frappe tout d'abord l'œil témoin de ces nobles cérémonies, c'est une physionomie profondément orientale :

« Saint Pothin, » dit Mgr. de Pins dans le mandement déjà cité par nous, « qui avait vu saint Jean l'Évangéliste, saint Irénée, disciple de saint Polycarpe, qui l'avait été lui-même du disciple bien-aimé, en apportant la foi à Lyon, y apportèrent aussi les rites et les usages que leur avait enseignés saint Jean..... Il est évident que plusieurs de nos cérémonies font aussi allusion à quelques-unes des visions qui furent montrées à saint Jean dans son Apocalypse. Les sept prêtres, les sept diacres, les sept sous-diacres, les sept acolytes de la messe pontificale rappellent les sept évêques, les sept anges, les sept étoiles, les sept esprits de Dieu. Il est incontestable que les sept chandeliers des acolytes sont en rapport avec les sept chandeliers d'or au milieu desquels l'apôtre vit se promener le Fils de l'homme...... »

Les autres observations de M. Morel de Voleine portent surtout sur le chant ecclésiastique ou sur des parties des offices où le chant se trouve intimement mêlé; elles acquièrent pour nous un intérêt plus direct, et nous sommes contraints de multiplier nos citations. On a vu plus haut l'importance que l'église primatiale attache à l'exécution du chant par cœur, et quelle était, de l'avis des deux bénédictins, la magnificence de ce plain-chant. Voici les réflexions fort justes qu'inspire à notre auteur ce genre de musique .

Le plain-chant, pour être exécuté dans toutes les conditions qui constituent sa supériorité sur la musique (dans les offices de l'Église) doit être chanté par une grande masse de voix de tous les timbres, de tous les registres et à l'unisson. Les chantres spéciaux n'ont d'autre office que d'entonner, de diriger le chœur ou de chanter quelques pièces qui font exception à cette règle. Or, cette troupe de séminaristes de Saint-Jean, si bien exercée autrefois, paraît ne plus l'être, car elle se tait souvent et ne participe plus à la prière publique......

Je reviendrai, dans une partie plus spéciale, à ce point important *que le plain-chant, essentiellement mélodique*, convient seul à l'Église, et grandit avec le nombre des exécutants, et devient, au contraire, presque insignifiant, pour les morceaux destinés au chœur, avec un nombre trop restreint de voix, surtout lorsqu'elles sont du même registre et du registre des basses-tailles, tandis que la musique, même celle de *Palestrina* et de son style, qui est essentiellement harmonique, étant basée sur des artifices de composition, ne peut avoir ce caractère populaire, grandiose et intelligible qui convient à la prière.

L'auteur qui nous a déjà rappelé que « l'un des traits les plus saillants » de la liturgie lyonnaise est l'exclusion des orgues, s'exprime ainsi dans un autre passage :

Le *Credo*, aux messes chantées, doit être chanté par tout le chœur ensemble, et non alternativement : à plus forte raison ne devrait-il pas être coupé par les fantaisies de l'orgue. Ces deux règles si sages, si simples à comprendre et qui ne sont que l'expression du bon sens, sont violées malheureusement en beaucoup d'Églises.

L'auteur (du *Cérémonial*, l'abbé Denavit), dans une note, signale ce fait, qui expliquerait à lui seul la supériorité de nos cérémonies : c'est que l'Église de Lyon n'a jamais voulu laisser à des chantres gagés ou à des laïques habillés en prêtres le soin de chanter les divins offices.

Quant à la musique, l'auteur du *Cérémonial* entre en matière par le paragraphe suivant auquel souscriront non-seulement tous les catholiques, mais encore tous les gens de goût :

« L'Église de Lyon n'a jamais admis la musique dans les offices; elle s'en tient au plain-chant, bien préférable, pour l'usage auquel il est destiné, à ces musiques efféminées et théâtrales, ou maussades et plates qu'on y substitue en quelques Églises, sans gravité, sans goût, sans convenance et sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner. Les chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la majesté de celui à qui ils s'adressent, et l'égalité d'âme de ceux qui les prononcent. »

Un arrêt du Conseil archiépiscopal de Lyon, du 6 juillet 1806, prohiba les messes en musique, à moins d'une permission spéciale des vicaires-généraux, et ne permit dans aucun cas aux femmes d'y chanter.

Les instruments et même les orgues en étaient bannis, et si, antérieurement à la destruction de cette règle si ancienne, on avait admis le serpent et l'ophicléide, c'était en raison des malheurs des temps qui avaient singulièrement réduit le nombre des officiants et surtout des chantres habiles.

En tout cas, l'organiste a des règles dont il ne doit pas s'écarter et qu'il doit savoir. Il doit s'abstenir surtout pendant le *Credo*, le *Sanctus* et l'*O salutaris*......

Et encore « c'est un abus, dit-il, qui doit être retranché, de faire chanter des cantiques pendant la bénédiction du Saint-Sacrement ainsi que pendant l'Élévation de la Messe. On doit se borner à ce qui est marqué dans les livres liturgiques. »

Plus loin encore il revient sur ce sujet avec une verve intarissable pour prononcer une proscription absolue qui, si nous ne nous trompons, excède la juste mesure; car il nous paraît aussi difficile d'exclure du temple l'instrument qu'ont illustré les compositions de Bach, que désirable d'en modérer l'usage et d'en arrêter les écarts.

Des orgues et de la musique, dit-il, sont venues toutes les altérations liturgiques, comme nous l'exposerons plus longuement lorsque nous traiterons ce sujet. En effet, dans l'*ordinaire* de Lyon, il y avait une maxime qu'il suffit d'énoncer pour en comprendre la valeur : *Quælibet res in loco suo*, chaque chose à sa place. Ainsi, dans les grand'messes, où le prêtre officiant n'est pas seul, mais où le chœur intervient, il est convenable que les chantres n'aillent ni plus vite, ni plus lentement que le prêtre, et marchent simultanément afin que le prêtre, pour ne pas rester dans l'inaction, en attendant que le chœur ait fini, ne commence pas une autre prière. Le chœur, à l'offertoire, devait donc précipiter le chant, et même en retrancher des notes, si le maître du chœur s'apercevait que le prêtre, plus avancé, était sur le point de commencer la *Secrète*. Après le *Pater*, le chœur répond : *Sed libera nos à malo*; là, de même que dans les autres parties de la messe, quand les organistes et les musiciens sont intervenus, ils ont tellement prolongé la réponse que le prêtre a fini par ne plus les attendre, et il a commencé le *Libera nos* à voix basse. Une fois cet usage introduit, il s'est étendu aux messes basses, peut-être aussi, comme le remarque dom de Vert, un autre motif pourrait-il se trouver dans le désir de quelques-uns de ménager leur poitrine et leur voix. Cette idée ne paraîtra pas extraordinaire aujourd'hui, où l'on peut voir en beaucoup d'endroits le clergé assistant se taire pendant les offices chantés, contrairement aux intentions de l'Église qui voulait que tous chantassent et que partout des écoles de plain-chant fussent établies, et laisser

A des chantres gagés le soin de louer Dieu.

Il ne serait même pas impossible de trouver des ecclésiastiques s'occupant beaucoup plus de musique profane que de plain-chant, et obligés de s'en rapporter, pour l'exécution des offices, à des laïques.

(1) Voir le numéro du 15 octobre dernier.

Mais nous ne saurions qu'applaudir sans réserve lorsque M. Morel de Voleine déplore avec amertume que, « ailleurs en s'écartant de toute règle, pour écouter les clameurs de la mode et suivre ce qu'on appelle les *progrès du siècle*, on en soit venu à de tels abus, que beaucoup d'églises ne sont plus à Paris que des succursales du Conservatoire et de l'Opéra, et des salles d'exhibitions pour les décorateurs et les peintres. »

Ce mouvement, ajoute-t-il avec raison, ne s'est pas ralenti, et il serait facile de grossir la liste des concerts donnés dans les églises depuis lors, concerts qui ne présentent réellement aucune différence avec ceux que l'on donne dans les édifices consacrés à la musique.

Revenons à la liturgie lyonnaise. C'est dans la première moitié du XVIIIe siècle que cette belle liturgie, conservée presque jusque-là dans son antique intégrité, avec une si pieuse vénération, reçut le premier coup. Ce coup lui fut porté d'une main, il faut le dire, encore respectueuse. En 1737 en effet, nous dit dom Guéranger en ses *Institutions liturgiques* (t. II, p. 291) : « L'archevêque Charles-François de Châteauneuf de Rochebonne inaugurait un bréviaire dans lequel une chose aussi grave que la division du psautier était sacrifiée, malgré la forme séculaire, à de nouvelles théories d'arrangement, toujours dans le but d'abréger les offices divins. Le nombre des formules traditionnelles était diminué, les légendes des saints soumises à une critique exagérée ; enfin, si l'église de Lyon ne se voyait pas privée, dans une proportion plus considérable, du trésor de ses vénérables prières, c'est que fort heureusement le prélat qui lui donnait le nouveau bréviaire avait été retenu par l'inconvénient qu'il y aurait eu de déroger à cet usage de Lyon, en vertu duquel on chantait encore sans livres les heures canonicales. »

La liturgie Lyonnaise sortit encore, comme on le voit, à peine altérée de cette première épreuve ; mais une lutte plus redoutable lui était réservée et dans laquelle elle devait succomber au moins en grande partie. C'est Mgr. de Montazet, archevêque de Lyon vers le milieu du siècle, qui entreprit cette ruine qu'il appelait une réforme, et qui la poursuivit avec beaucoup de violence. Un motif secret, s'il faut en croire Bachaumont, le poussait à briser les vieilles traditions Lyonnaises. Le Chapitre, disent les *Mémoires*, à la date de 1774, « ne reconnaît point la juridiction de Mgr. l'archevêque, et c'est vraisemblablement ce qui a produit les tentatives de ce prélat, qui veut en réformer la discipline, surtout abolir l'usage du chant par cœur ; pour y parvenir, il a voulu changer deux fois le bréviaire en douze ans, et il a cherché à introduire un nouveau missel... » Toutefois, le dessein de l'archevêque n'était pas de détruire absolument la liturgie à laquelle il avait trouvé son diocèse si dévoué ; il s'attachait « plutôt à donner une tournure conforme à l'esprit et au goût de son temps aux paroles du bréviaire ». Le Chapitre tenta en vain de s'opposer aux entreprises de son archevêque ; il fut vaincu. Le prélat fit appel au bras séculier, qui lui prêta assistance, et par acte capitulaire du 13 novembre 1776, le Chapitre fut obligé de s'incliner devant les impérieuses exigences de son archevêque. En 1777, l'abbé Jacquet publia la brochure dont nous avons déjà parlé, et Mgr. de Montazet fit jeter l'imprimeur en prison ; toute résistance était désormais impossible et la funeste résolution fut accomplie.

Il importe cependant de mesurer avec exactitude l'étendue des transformations que Mgr. de Montazet a introduites dans la liturgie Lyonnaise et qui subsistent encore aujourd'hui ; M. Morel de Voleine les énumère en peu de mots, sans donner à cette partie de son travail une étendue que sa brochure ne comportait pas, et que cette analyse autoriserait encore bien moins, et il arrive à cette conclusion que les ravages ne sont pas aussi grands que le pensent, ou affectent de le dire, ceux qui demandent l'abolition de la liturgie Lyonnaise ; nous avons déjà cité son opinion à cet égard. Si les paroles de la liturgie ont été souvent profondément modifiées, les rites n'ont pas souffert de semblables outrages : « Quant aux rites, » dit-il, « personne n'ignore qu'ils ont survécu aux bouleversements imposés par Mgr. de Montazet ; c'est un point hors de contestation. » Quelquefois même, au milieu des innovations téméraires, on a fait la part au respect des traditions :

Les proses ont été aussi refaites en partie et c'est ce qui nous paraît le plus regrettable, car les anciennes valaient presque toujours mieux, avaient plus de précision, plus de naïveté et moins de verbiage. Pourtant les nouvelles sont faites souvent sur les mêmes rhythmes musicaux, et l'on a conservé ainsi ces chefs-d'œuvre d'inspiration, ces chants plus religieux et surtout plus intelligibles que ceux de Cherubini et même de Palestrina, qui se trouvent aux fêtes de l'Épiphanie, de l'Ascension, de la Toussaint, etc. Quelques-unes n'ont été que changées de place.

Mgr. de Montazet prétendait aussi, contre la coutume constante de Lyon, donner place à la musique dans les cérémonies du culte. A cette prétention, l'abbé Jacquet répondait :

« Partout les simples fidèles doivent unir leur voix à celle des prêtres, c'est l'esprit de l'Église. Le chœur n'est point un orchestre destiné à amuser des spectateurs ; il chante pour donner l'exemple et le ton au peuple. S'il entonne des airs nouveaux, les pieux laïques, qu'une louable assiduité en aurait instruits, seront réduits au silence ; ils ne participeront plus guère à la prière publique qu'ils ne peuvent ni comprendre ni chanter. »

« La musique fournit aux chanoines un prétexte spécieux pour ne pas chanter ;.... l'expérience a fait connaître que la musique distrait les fidèles et qu'elle dissipe le clergé par le mélange des musiciens laïques dont elle ne peut se passer. »

En somme, Mgr. de Montazet a fait beaucoup de mal, mais il aurait pu en faire bien davantage encore ; il a détruit beaucoup de choses, mais beaucoup de choses ont survécu à ses entreprises. La liturgie Lyonnaise, « altérée à la surface, » tient encore au sol par « des racines vigoureuses ». « Le diocèse de Lyon est le seul... qui ait conservé des rites vraiment antiques, et des cérémonies tout à fait spéciales, émanant des souvenirs du passé et non des caprices de la mode. » Les parties qui ont disparu ne l'ont pas fait sans laisser de traces ; on connaît, avec la dernière exactitude, tous les détails de la liturgie Lyonnaise telle que saint Irenée l'a léguée à ses successeurs, telle qu'elle s'est perpétuée jusqu'au XVIIIe siècle, telle qu'on la retrouve encore presque intacte dans le bréviaire de M. de Rochebonne ; rien donc, « rien ne serait plus simple que de remettre la liturgie dans le même état qu'avant Mgr. de Montazet, sauf les modifications rendues nécessaires par la force des révolutions... »

Cette restauration est facile dans la pratique ; trouverait-elle des obstacles dans les volontés des supérieurs ecclésiastiques, dans les résistances du clergé, dans les répu-

gnances des fidèles? Rien de tout cela n'est à craindre, nous répond M. Morel de Voleine; on a mal interprété la bulle de Pie V.

Cette bulle accordait aux anciennes Eglises qui avaient une liturgie particulière le droit de la conserver; pourtant elle ne les condamnait pas à une sorte d'immobilité qui les aurait rendues incapables d'adopter des modifications reconnues utiles et nécessaires, et, dans le cas où elles auraient ajouté quelques améliorations ou quelques changements inévitables sans détruire le fond et l'essence de cette liturgie, elle ne prononçait pas contre elle une déchéance du droit de la conserver.

Le vénérable pontife qui est aujourd'hui à la tête de l'Église catholique n'exige pas des églises, plus que son prédécesseur, l'abandon des traditions antiques.

Si nous en croyons ceux qui ont approché de l'auguste personne de Pie IX, tout en désirant une plus complète union avec la sainte Église de Rome, il ne voudrait en aucune manière cet oubli du passé et cette rupture avec les traditions, et ses intentions en cela seraient conformes à celles de tous ses prédécesseurs.

Tous les vertueux prélats qui se sont succédé sur le siége de Lyon, ont témoigné un amour filial aux vieilles traditions de ce diocèse, et ont manifesté le désir d'en faire revivre la pureté. Le temps seul a manqué à Mgr. de Marbœuf; Mgr. Fesch partageait les mêmes vues; Mgr. Pins, voulait rendre à son église le missel de Mgr. de Rochebonne, et aujourd'hui enfin Mgr. le cardinal de Bonald, dont les lumières sont à la hauteur du zèle apostolique, inscrivait, en tête du bréviaire publié par lui, ces lignes qui font assez connaître sa pensée: « *In hanc autem elucubrationem, ante omnia nobis cordi fuit inhærere vestigiis insignis liturgiæ Lugdunensis, typumque avitum adservare.* »

Le chapitre de Lyon, qui vers le milieu du dernier siècle, résistait avec tant de fermeté aux ordres de Mgr. de Montazet et les subissait avec tant de tristesse, n'est pas animé aujourd'hui d'un moindre dévouement aux vénérables traditions de son église. « Quant au clergé, nous le croyons unanime dans son attachement à la liturgie lyonnaise, et nous ne pensons pas qu'il y ait un seul curé du diocèse, un seul chanoine de la primatiale, qui consente sans regrets à la reléguer parmi les curiosités archéologiques. » Les fidèles sont résignés à obéir, si cette obéissance devient inévitable, mais tous, sauf bien peu d'exceptions, n'obéiraient qu'avec une profonde douleur.

Tout Lyonnais, s'écrie M. Morel de Voleine rassemblant dans quelques lignes émues tout ce qui compose la grandeur de ces rites augustes: tout Lyonnais qui est sorti de sa province sait bien qu'il rencontre ailleurs, dans les manières d'officier, des différences à l'avantage de son pays. Il sait que les fêtes y sont plus solennelles, que le chant, au lieu d'être confié à un petit nombre d'hommes gagés, isolés, pressés d'en finir, et peu soucieux d'en conserver la pureté primitive, est exécuté par tout le clergé et une partie des fidèles. Il sait que, chez lui, la sonnerie a un caractère approprié à ce qu'elle annonce, dolente pour les offices mortuaires, majestueuse pour les fêtes majeures, gaie pour les circonstances où l'Église se réjouit, et qu'elle n'est pas réduite au *tintement* et à la *grande volée* si monotone du nord et du centre de la France, ou au mutisme presque complet qui fait douter si Paris est une cité chrétienne ou musulmane. Les *Saluts* de la capitale, démesurément longs, farcis de prières d'un goût douteux et de musique profane, lui paraissent aussi peu favorables au recueillement que les appariteurs à baguette et en habit noir qui ont remplacé le grave *bedeau.* Il regrette alors les sublimes *Bénédictions* de sa ville natale, données dans le silence, précédées des antiennes consacrées par l'admiration des siècles, avant que les organistes n'eussent imaginé d'accompagner, de leurs capricieuses rêveries, le moment où le prêtre élève le Saint-Sacrement sur la foule prosternée, et même de couvrir sa voix quand il récite l'oraison que les fidèles doivent entendre et suivre.

Ce n'est pas à dire que tout soit parfait chez nous, et que nous n'ayons pas aussi quelques abus à extirper pour arriver à la perfection dans le cérémonial religieux. Il n'est pas moins vrai que la gravité et la poésie ont tellement pénétré les chrétiens de Lyon, grâce à la liaison intime de leur liturgie avec l'histoire de leur cité, qu'avec eux il est toujours facile de revenir aux convenances et au véritable esprit des pompes ecclésiastiques.

M. Morel de Voleine se propose d'examiner, dans une nouvelle partie du travail qu'il a entrepris, les traditions et les règles lyonnaises en ce qui concerne l'architecture, le chant, les costumes, les autels et leurs décorations. Nous aurons soin de tenir nos lecteurs, au moins pour ce qui nous touche plus particulièrement, au courant de ce travail, qui, nous en sommes convaincu, ne le cédera pas en intérêt à son aîné.

J. d'Ortigue.

Puisque notre revue quasi-mensuelle des adhésions et de la correspondance nous fournit, presque à chaque numéro, l'occasion de causer pour ainsi dire familièrement avec nos lecteurs, nous profiterons, avec leur permission, de celle d'aujourd'hui pour leur soumettre deux observations. La première est relative au grand nombre de morceaux de musique qui nous sont adressés presque journellement pour être insérés dans *la Maîtrise.* Nous n'avons pas à nous prononcer ici sur les mérites très-divers de ces morceaux. Nous nous félicitons de voir une louable émulation ainsi excitée par les compositions que *la Maîtrise* a fait connaître. Néanmoins, il ne faut pas perdre de vue que, selon les conditions de notre programme, nous nous sommes engagés à donner à nos abonnés six morceaux par mois, trois pour chant, trois pour orgue, c'est-à-dire deux morceaux des maîtres anciens, deux morceaux de M. Niedermeyer, et deux des maîtres contemporains. Ces mots de «maîtres contemporains» disent suffisamment que nous entendons par là les musiciens de l'époque moderne dont le talent et le nom ont reçu une consécration telle qu'elle est pour nous notre première garantie.

Il doit y avoir, il y a sans doute, parmi les abonnés de *la Maîtrise* des musiciens, des organistes, des compositeurs, peut-être d'un talent distingué. Mais si les lecteurs veulent bien un seul moment se supposer à notre place, ils comprendront sans peine qu'une infraction faite aux règles que nous nous sommes tracées, nous entraînerait dans une voie dont il ne serait pas facile d'entrevoir l'issue. Un des principaux objets de *la Maîtrise* est de venir en aide aux paroisses dont le répertoire n'est pas formé, par un choix de morceaux d'un style convenable, et autant que possible d'une exécution facile. Nous sommes loin de voir avec déplaisir des maîtres de chapelle contribuer eux-mêmes au répertoire de leur église, pourvu que leurs compositions se distinguent en premier lieu par la gravité de l'inspiration et une expression conforme au sens du texte; en second lieu, par la pureté et l'élégance de la forme, jointes à l'exacte observation des lois de la prosodie. Nous devons les prévenir néanmoins que jusqu'ici nous n'avons pas songé à ouvrir un concours pour la musique religieuse. Le moment en viendra peut-être, mais il nous paraît encore éloigné.

Dans le nombre des morceaux donnés par *la Maîtrise,* et c'est ici notre seconde observation, il en est qui appartiennent à une œuvre entière. Il va sans dire que nous ne prétendons pas nous en tenir à ces seuls fragments, qui, détachés du tout dont ils font partie, ne présenteraient qu'un médiocre intérêt et ne seraient d'aucune utilité. C'est ainsi que nous avons donné dans une livraison le *Kyrie* de la messe *Æterna Christi,* et le *Gloria* dans une autre. Si la nécessité d'éviter la monotonie et l'uniformité nous force de mettre des intervalles plus ou moins rapprochés entre les pièces d'un même ouvrage, nous ne nous ferons pas moins une loi de

donner cet ouvrage dans son entier. Nous devons d'autant mieux nous résigner à une certaine lenteur que nous avons foi en la durée de notre œuvre.

Il nous est certes bien permis d'exprimer cette confiance quand nous recueillons à chaque instant des témoignages de sympathie de la part des ecclésiastiques les plus éminents par leur savoir et leur piété, des hommes du monde les plus distingués par leurs lumières et leur goût, comme de la part des plus grands maîtres de l'art musical. Le morceau de Meyerbeer que nous donnons aujourd'hui en est la preuve. Il ne nous appartient pas d'en faire l'éloge ; qu'il nous suffise de dire que la pensée de notre œuvre a inspiré cette belle et noble composition à l'illustre maestro, qu'il l'a écrite expressément pour nos abonnés, et qu'il veut bien nous promettre une active collaboration.

L. N. J. d'O.

CHRONIQUE MUSICALE DE LA PRESSE.

— Mgr. l'évêque de Bayonne a publié un mandement pour annoncer le rétablissement de la liturgie romaine dans son diocèse. On assure que la même mesure va être prise dans l'archidiocèse de Toulouse. La *Revue des bibliothèques paroissiales*, qui nous informe de ce fait, ne nous dit pas si le vénérable prélat a désigné les livres de chant liturgique dont on devra faire usage dans son diocèse. Rien ne serait certainement plus regrettable que de voir une anarchie nouvelle sortir d'une mesure destinée à fonder l'unité, et un concert entre NNgrs les évêques peut seul conjurer ce danger.

— La saison de Trouville, dit *le Ménestrel*, a eu non seulement ses concerts, mais aussi des solennités de musique religieuse. A l'occasion du pèlerinage des marins à la chapelle de Bon-Secours, Mlle Marie Brousse a chanté l'*Ave Maria* de Cherubini, et un *Ave verum* de Stradella, accompagnés par M. Alfred Lebeau. Cette exécution remonte déjà à une époque assez éloignée, mais nous paraissons trop rarement pour avoir la prétention de donner des *nouvelles*. Il nous suffit d'enregistrer les faits, et celui-ci mérite d'être cité avec éloge pour le mérite des morceaux sur lesquels s'était porté le choix des artistes.

— Le comité de l'Association des artistes musiciens, dans sa dernière séance, a décidé que la messe de Sainte-Cécile, composée par M. Ambroise Thomas, serait exécutée cette année, dans l'église de Saint-Eustache, le 19 novembre, jour de cette solennité, par 600 artistes sous la direction de MM. Tilmant aîné, pour l'orchestre, Pasdeloup, Hurand, Cornette et Bousquet pour les chœurs. M. Ed. Batiste tiendra le grand orgue. *Ménestrel.*

— Le dimanche de la Toussaint on a exécuté à Saint-Eustache une messe en musique de la composition de notre habile collaborateur M. F. Benoist, organiste de la Cour et professeur au Conservatoire. Nous espérons qu'une nouvelle exécution de cette œuvre nous permettra de rendre justice à son mérite.

— Dans le courant de l'année 1849, MM. Gaume, Lehuby, Bedelet, Leroux et Jouby, M. Camus et M. Adrien Le Clère, tous libraires-éditeurs à Paris, ont formé entre eux une participation connue sous le nom d'*Association des libraires-éditeurs catholiques, pour la publication des livres de chant qui composent la liturgie romaine*. Les associés se sont interdit le droit de publier toute autre édition de ces ouvrages, ou de s'intéresser directement ou indirectement à sa publication.

En 1854 la société a publié un *Graduel* et un *Vesperal romains*. M. Adrien Le Clère, de son côté, a publié un *Graduel* et un *Vesperal*, et l'Association des libraires-éditeurs catholiques l'a assigné devant le tribunal de commerce en paiement de 20,000 fr. de dommages-intérêts pour avoir violé l'interdiction rapportée plus haut.

Mais il est résulté, de l'examen auquel s'est livré le tribunal, que les ouvrages publiés par la Société différaient complètement des livres édités par M. Adrien Le Clère, que la notation n'était pas la même, que les premiers donnent le chant de l'école romaine, tandis que les seconds reproduisent le travail du père Lambillotte, que certaines indications données en français dans les uns le sont en latin dans les autres, etc. Le tribunal, se fondant sur ces motifs, et reconnaissant d'ailleurs que MM. Adrien Le Clère et Ce, ont proposé leur opération à MM. Gaume et consorts, et que ceux-ci l'ont refusée sans faire suivre leur refus d'aucune protestation qui fût de nature à inquiéter MM. Adrien Le Clère et Ce sur la solidité de leur droit, a, dans son audience du 23 septembre, déclaré les demandeurs non recevables, et les a renvoyés avec dépens.

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

LIVRES.

LIVRES PUBLIÉS EN FRANCE.

30. Fétis (Fr.). — **Rapport** à l'Académie royale de Belgique **sur les Manufactures d'orgues** de MM. Merklin, Schutze et Ce, à Paris et à Bruxelles, par F. F..., membre de l'Académie royale de Belgique. Paris, impr. de Plon, in-8o, 8 p.
(Extr. du Bullet. de l'Académie royale de Belgique, tom. XIII.)

31. Guéranger (le R. P. Dom P.) — **L'Année liturgique**, 5e sect. : la Passion et la Semaine-Sainte. Paris, Julien Lanier, in-8o, VI et 715 p.

32. Jouve (l'abbé). — **Rapport sur un Antiphonaire** manuscrit de Sainte-Tulle (Provence). Paris, Derache, in-8o, 16 p. (1856).

33. Lafage (Adrien de). — Cours complet de **Plain-Chant**, ou Nouveau Traité méthodique et raisonné du Chant liturgique de l'Église latine, à l'usage de tous les diocèses. Appendice. Paris, Gaume, in-8o, IV et 348 p., avec 64 pl. de musique. 1856. 6 fr.
(Le *Cours complet*, 1 vol. in-8o, XXIV, 724 p., 7 fr. 50 c.)

34. Quinze visites à l'Exposition universelle de 1855, suivies d'une post-exposition, de la liste des exposants et de celle des récompenses, et d'un **Rapport sur l'orgue de Saint-Eugène**. Paris, Tardif, rue Rochechouart, 33, in-8o, VIII et 232 p., 3 fr. 50 c.

35. Lambillotte (le R. P. L. de la Compagnie de Jésus). — **Pratique du Chant grégorien**, ou Méthode pour le bien exécuter, extrait de « l'Esthétique et Pratique du Chant grégorien », revue et très-augmentée par le R. P. J. Dufour. Paris, A. Leclère, in-8o, IV et 88 p., plus 5 pl. de musique.

36. Lignière-Parmentier (Mme de). — **De l'Art musical** chez les anciens et chez les modernes. Paris. impr. de Lahure, in-8o, 16 p.
(Extr. de la « Revue archéolog. » XIIIe année. — Ce travail servira d'introduction à la « Bibliothèque musicale » que doit publier l'auteur.)

LIVRES PUBLIÉS A L'ÉTRANGER.

37. *Missale Romanum*. Nouv. édit. in-4o, 648 p., rouge et noir. Malines, H. Destain.

38. Oulibcheff (Alex.). — **Beethoven**, ses critiques et ses glossateurs, par A. O..., membre honoraire de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg ; in-8o, 351 p. Leipzig, F.-A. Brockhaus. — Paris, J. Gravelot.

39. *Rituale Constantiense* jussu et auctoritate Francisci Conradi cardinalis de Rodt, juxta normam ritualis romani reformatum, approbatum et editum. 4, Stuttgard 1856. Verlags-Magazine.

40. Schuster (J.). — *Instructio practica in Missæ celebratione*, officii divini recitatione et sacra sanctorum administratione juxta ritum romanum, in-8o Schaffhausen. Hurter.

MUSIQUE. (1)

MUSIQUE PUBLIÉE EN FRANCE.

41. Fournier (A. H.). — Marie, **Prière** à 2 voix, pour soprano et contralto ou ténor et baryton ; paroles du même.

42. Gounod (Ch.). — *Ave verum* de Mozart, **Chœur** à 4 voix, arrangé pour l'Orphéon. Paris. 1 fr.

43. — *Ave verum*. **Solo** de basse ou contralto. Paris. 1 fr. 50 c.

44. Heisser (Charles) — **Pensée** sur le 3e prélude de J. S. Bach, pour violon solo ou violoncelle, piano, orgue ou harmonium (chacun ad libitum), sur les paroles de l'abbé F. Loizellier, 2e livr. Paris. 9 fr.

45. Herr (G.). — *Ave Maria*, **Duo** pour soprano et baryton, ou pour 2 voix égales. Paris. 6 fr.

46. Hess (J. Ch.). — Le Mélodium, nouvelle collection de morceaux de salon et de pièces religieuses, pour orgue mélodium. — La petite Chapelle. — **Adagio** de Mozart. — **Air d'église** de Stradella. Paris, Heugel, chaque no : 4 fr. 50 c.

47. Weber (Edm.). — **Cantique** de confirmation. Strasbourg.

48. Z'wirig. — Serment de fidélité à Jésus-Christ. **Chant**, paroles du P. L. Nègre. Paris.

MUSIQUE PUBLIÉE A L'ÉTRANGER.

49. Stoeckin (K.). — Gebet na. d. **Gesangbuch** f. den kathol, Gottesdienst. Ein Auswahl drei- und Vierstimmiger Gesænge, 8. Einsiedeln 1856. Gebr. Benziger.

A. R.

---

(1) On trouvera : — la musique publiée en France, au *Ménestrel*, 2 bis, rue Vivienne. — les livres belges chez MM. Borrani et Droz, rue des Saints-Pères, 9 ; — les livres allemands chez M. Franck, rue Richelieu, 67.

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.

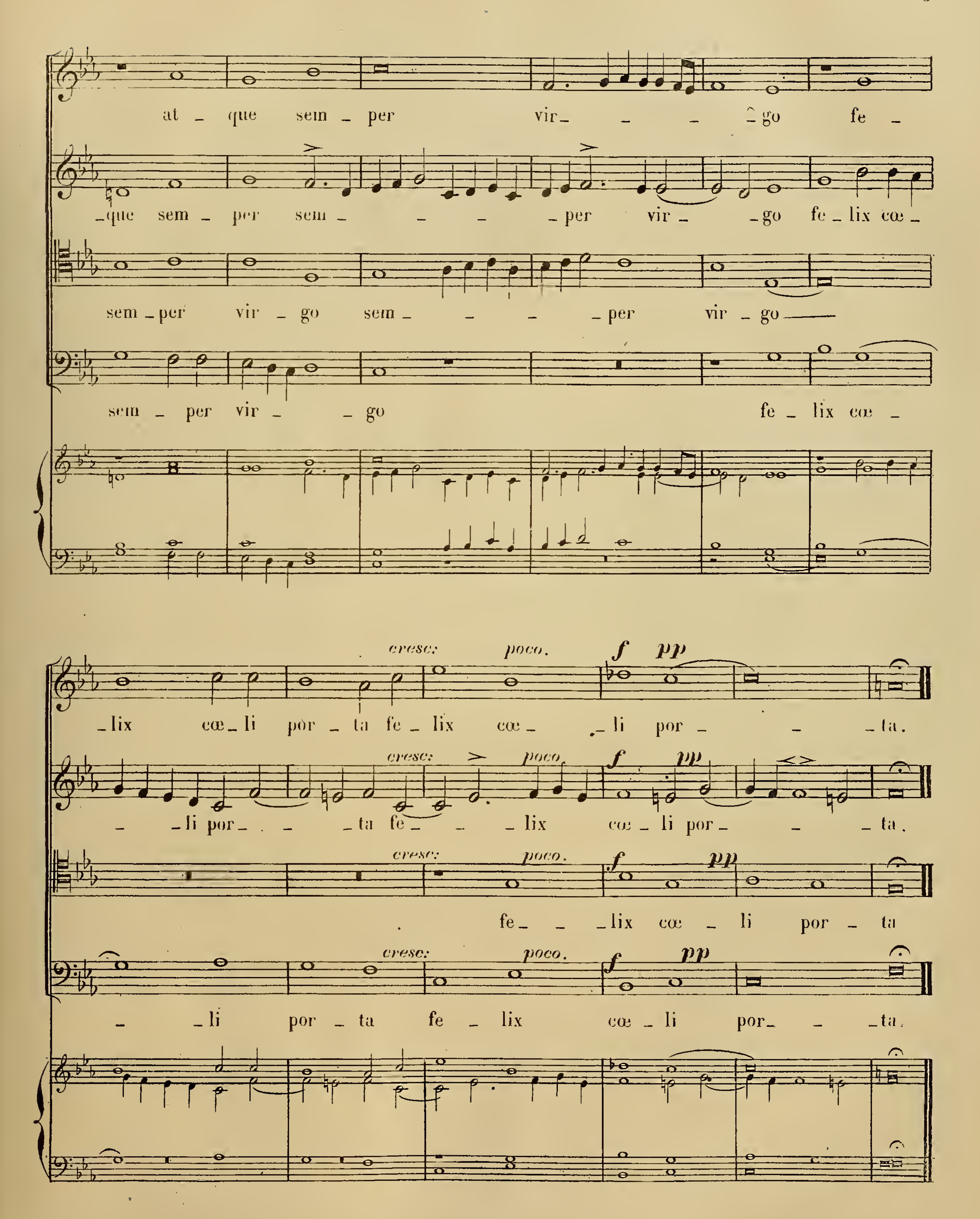


PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

DEI MATER ALMA.

MOTET À 4 VOIX. PALESTRINA.




at _ que sem _ per vir _ _ _ go fe _
_ que sem _ per sem _ _ _ _ per vir _ _ go fe _ lix cœ _
sem _ per vir _ go sem _ _ _ _ per vir _ go
sem _ per vir _ _ go fe _ lix cœ _
cresc: poco. f pp
_ lix cœ _ li pòr _ ta fe _ lix cœ _ _ li por _ _ _ ta.
_ _ li por _ _ _ ta fe _ _ _ lix cœ _ li por _ _ _ ta.
fe _ _ _ lix cœ _ li por _ ta
_ _ li por _ ta fe _ lix cœ _ li por _ _ _ ta.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

PATER NOSTER.

OFFERTOIRE = CHŒUR À 4 VOIX.

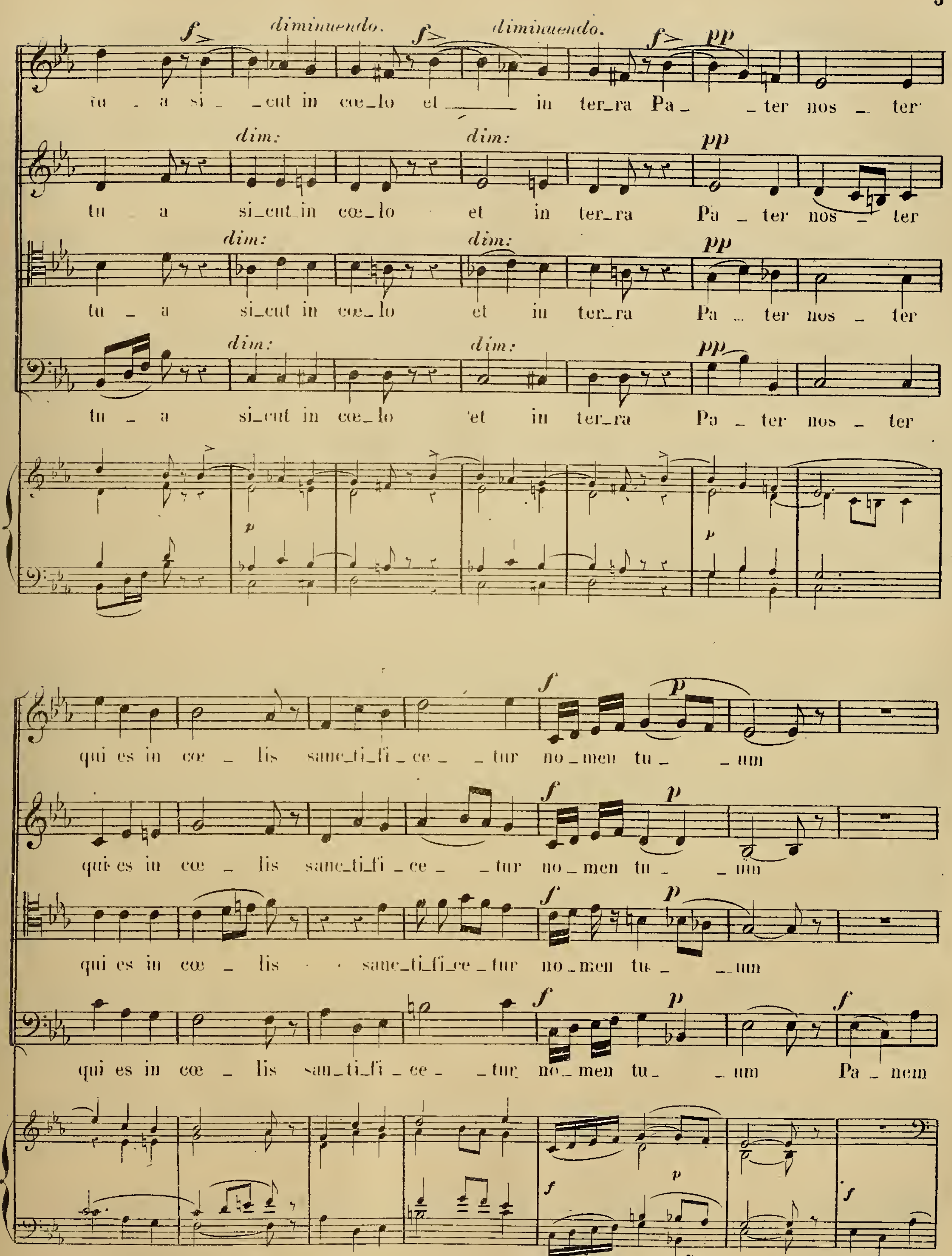
PAR G. MEYERBEER.

(SANS ACCOMPAGNEMENT.)

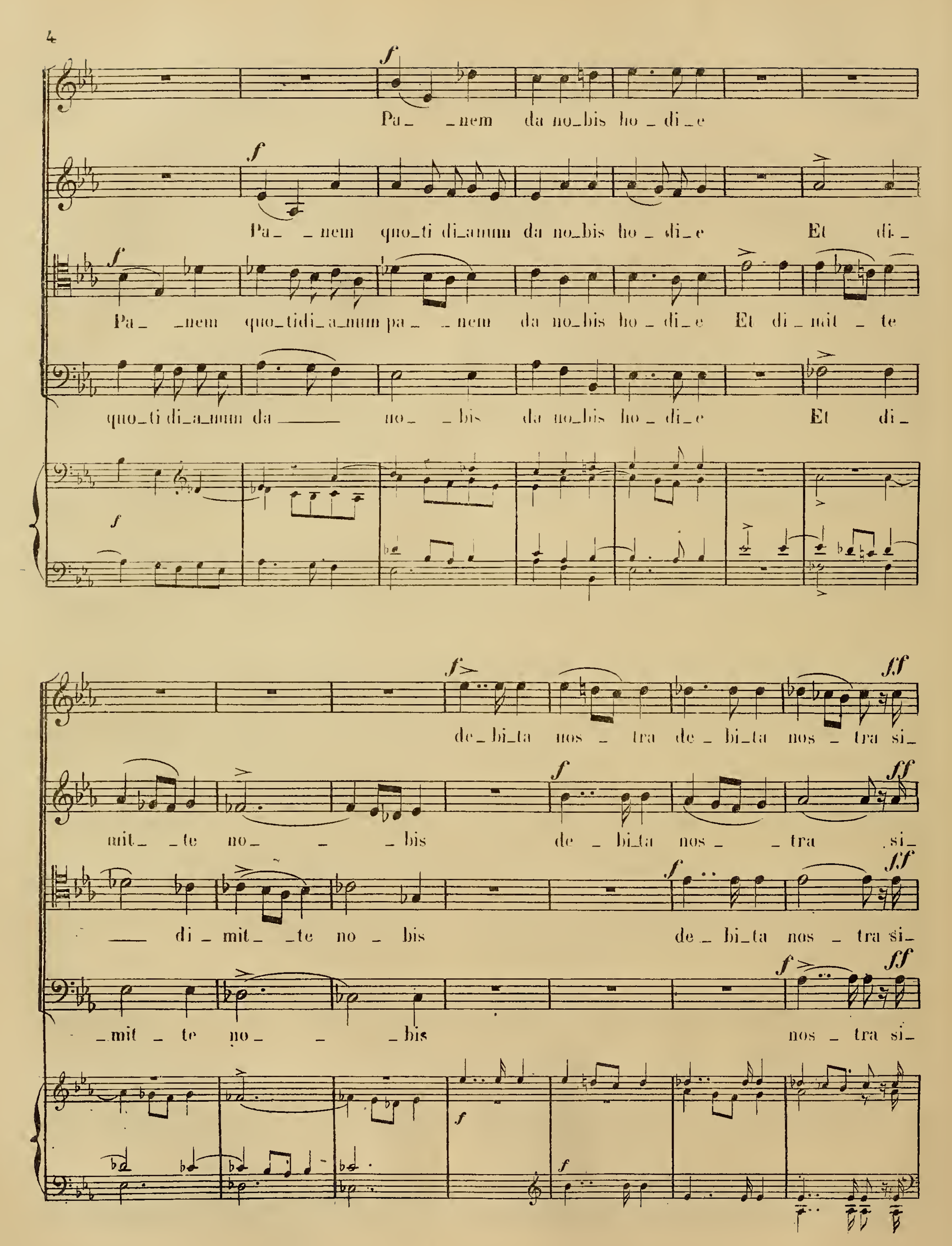


N.B. L'orgue ne doit être employé que dans le cas où l'intonation des Chœurs tendrait à baisser.

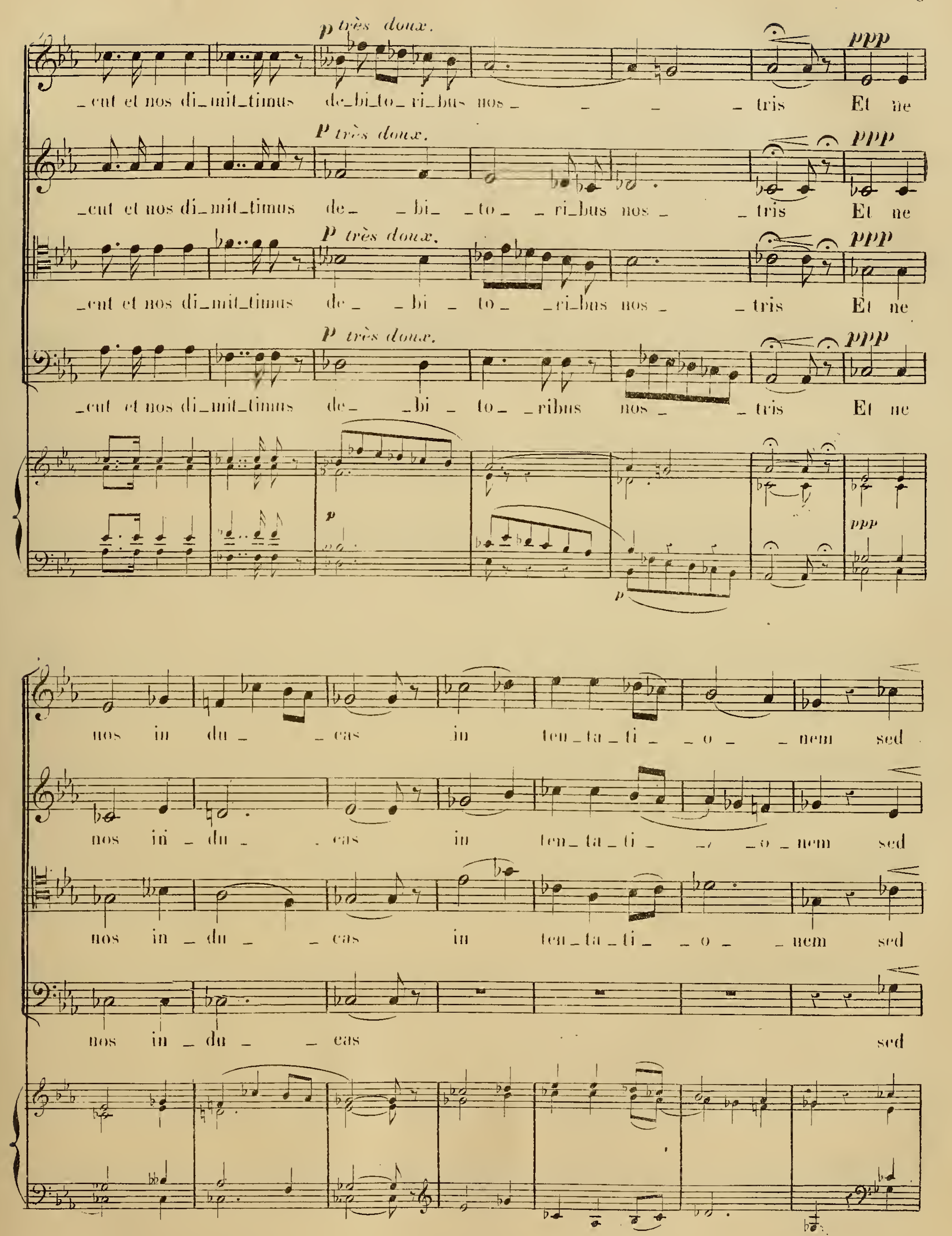




f
diminuendo.
f
diminuendo.
f
pp
tu - a si - - cut in cœ_lo et in ter_ra Pa_ - ter nos - ter
dim:
dim:
pp
tu a si_cut in cœ_lo et in ter_ra Pa - ter nos - ter
dim:
dim:
pp
tu - a si_cut in cœ_lo et in ter_ra Pa - ter nos - ter
dim:
dim:
pp
tu - a si_cut in cœ_lo et in ter_ra Pa - ter nos - ter
p
p
f
p
qui es in cœ - lis sanc_ti_fi - ce - - tur no - men tu - - um
f
p
qui es in cœ - lis sanc_ti_fi - ce - - tur no - men tu - - um
f
p
qui es in cœ - lis sanc_ti_fi_ce - tur no - men tu - - um
f
p
f
qui es in cœ - lis san_ti_fi - ce - - tur no - men tu - - um Pa - nem
f
p
p
f



Pa_ _nem da no_bis ho _ di_e
Pa_ _nem quo_ti di_anum da no_bis ho _ di_e Et di_
Pa_ _nem quo_tidi_a_num pa_ _nem da no_bis ho _ di_e Et di _ mit _ te
quo_ti di_a_num da no_ _bis da no_bis ho _ di_e Et di_
de_bi_ta nos _ tra de _ bi_ta nos _ tra si_
mit_ _te no_ _ bis de _ bi_ta nos _ _ tra si_
di _ mit_ _te no _ bis de _ bi_ta nos _ tra si_
_mit _ te no_ _ bis nos _ tra si_


p très doux.
ppp
_cut et nos di_mit_timus de_bi_to_ri_bus nos _ _ _ _ tris Et ne
_cut et nos di_mit_timus de_ _bi_ _to_ _ri_bus nos_ _tris Et ne
_cut et nos di_mit_timus de_ _bi _ to_ _ri_bus nos_ _tris Et ne
_cut et nos di_mit_timus de_ _bi _ to_ _ribus nos_ _tris Et ne
nos in du_ _cas in ten_ta_ti_ _o_ _nem sed
nos in _ du_ _cas in ten_ ta_ti_ _o_ _nem sed
nos in _ du_ _cas in ten_ta_ti_ _o_ _nem sed
nos in _ du_ _cas sed



f> dim: PP très doux.

_lo Pa _ ter nos _ _ter qui es in cœ _ _lis sanc_ti_fi _ ce _ _ tur

f> dim:

_lo Pa _ ter nos _ _ter qui es in cœ _ _lis sanc_ti_fi _ ce _ _tur

f> dim: pp

_lo Pa _ ter nos _ _ter qui es in cœ _ _lis . sanc_ti_fi_ce _ tur

f dim: PP

_lo Pa _ ter nos _ _ter qui es in cœ _ _lis sanc_ti_fi _ ce _ _tur

f>

pp

f *p* *p* *p*

no _ men tu _ _ _um a _ _ men a _ _ men

f *p* *f* *p* *f* *p*

no _ men tu _ _ _um a _ _ _men a _ _ _men

f *p* *p* *f* *p*

no _ men tu _ _ _um a _ men a _ men a _ _ men a _ men

f *p* *p* *p*

no _ men tu _ _ _um a _ _men a _ men

f *p* *p*

diminuendo sempre: *morendo.*

a _ _men a _ _men a _ _men.

dim: *semp:* *morendo.*

a _ _men a _ _men a _ _men.

dim: *semp:* *morendo.*

a _ _men a _ _men a _ _ _ _ _ men.

pp *morendo.*

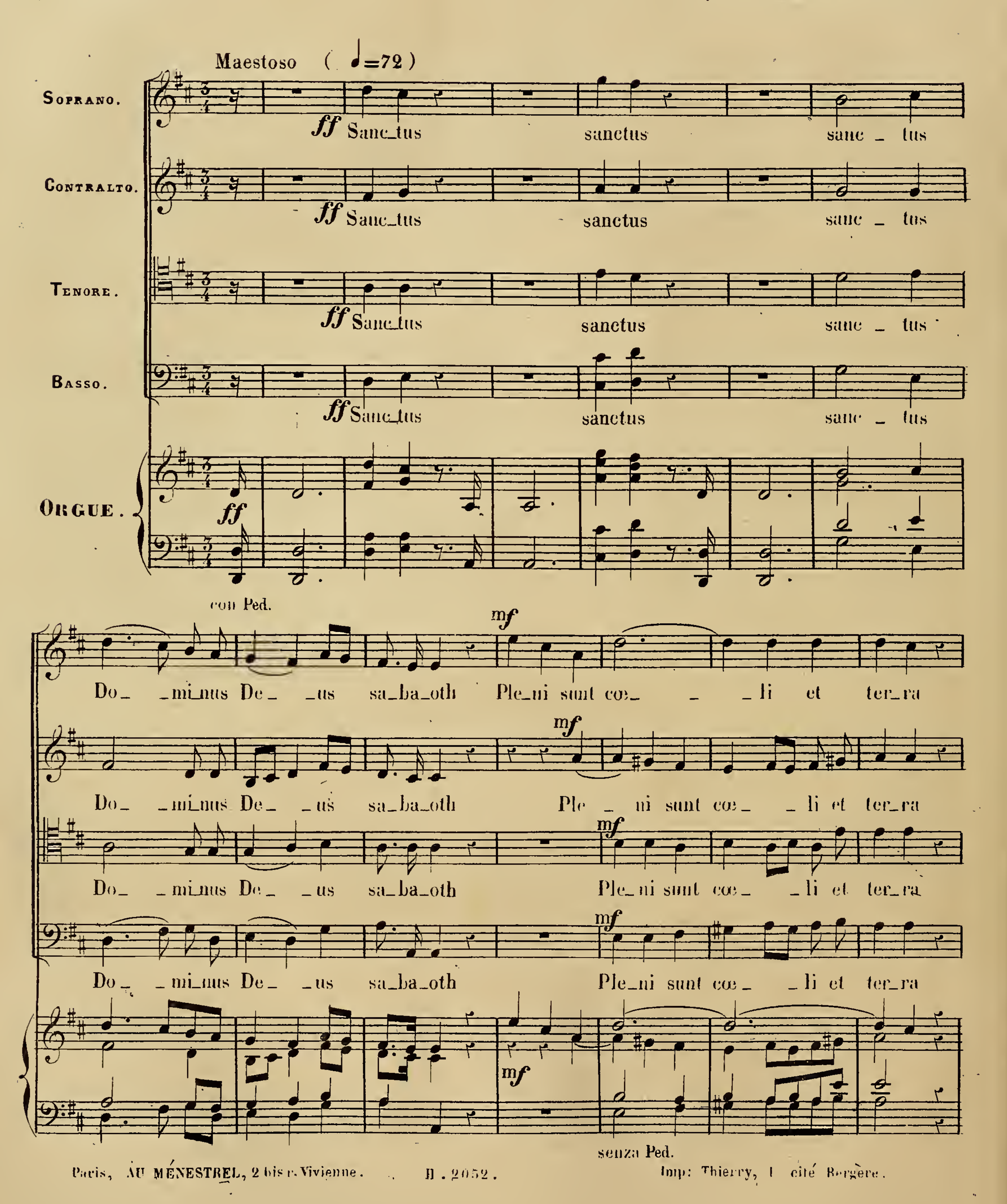
a _ _men a _ _men.

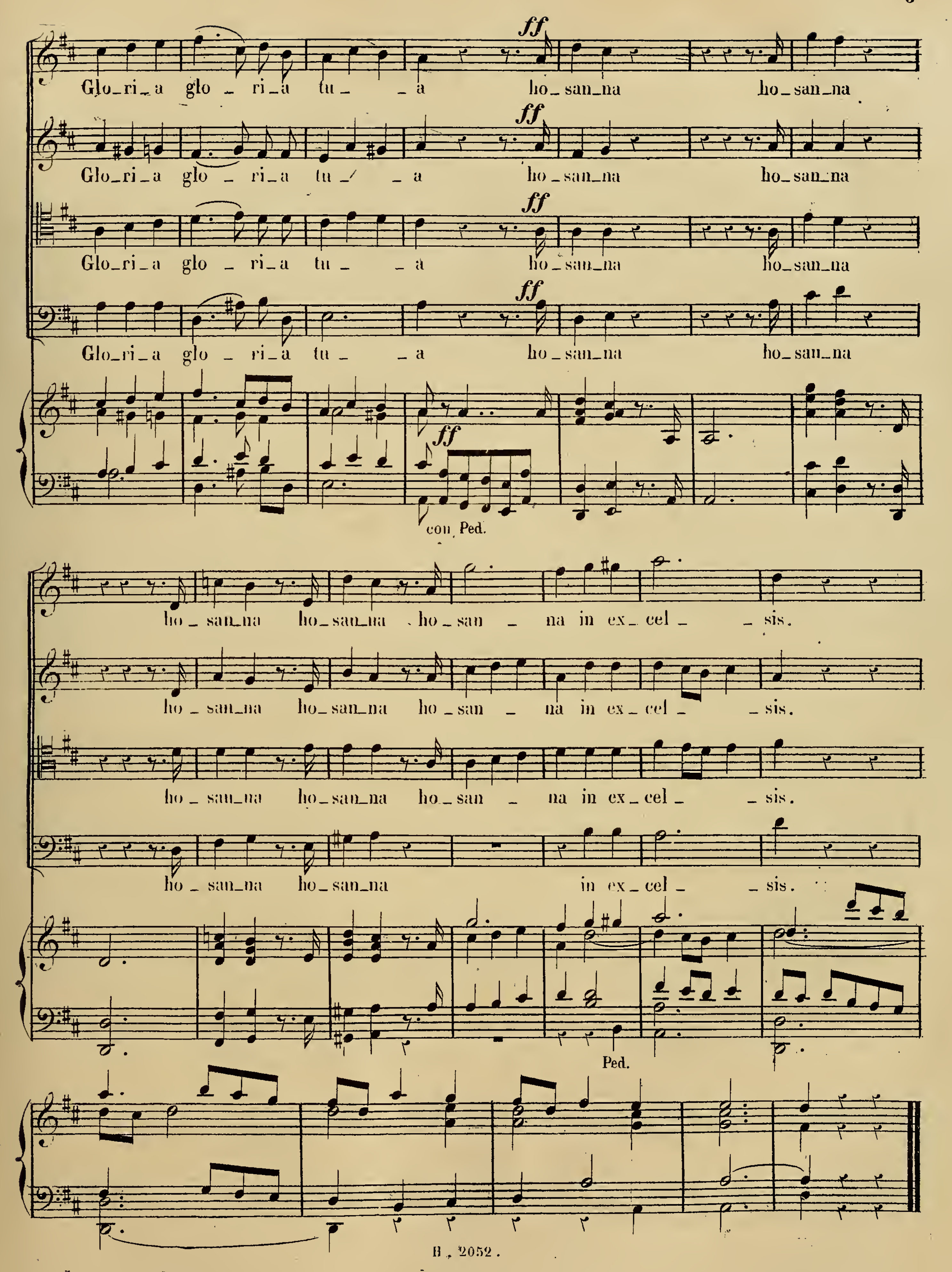
p *pp*


SANCTUS
DE
la Messe
N°1
PAR
NIEDERMEYER
Pr: 2f50
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, Lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

SANCTUS

MESSE N°. 1. L. NIEDERMEYER.




ff
Glo_ri_a glo _ ri_a tu _ _ a ho_san_na ho_san_na
Glo_ri_a glo _ ri_a tu _ _ a ho_san_na ho_san_na
Glo_ri_a glo _ ri_a tu _ _ a ho_san_na ho_san_na
Glo_ri_a glo _ ri_a tu _ _ a ho_san_na ho_san_na
con Ped.
ho _ san_na ho_san_na ho _ san _ na in ex _ cel _ _ sis.
ho _ san_na ho_san_na ho _ san _ na in ex _ cel _ _ sis.
ho _ san_na ho_san_na ho _ san _ na in ex _ cel _ _ sis.
ho _ san_na ho_san_na in ex _ cel _ _ sis.
Ped.


FUGUE
pastorale
POUR
ORGUE
PAR
REMBT
Prix: 4f 50
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, Lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

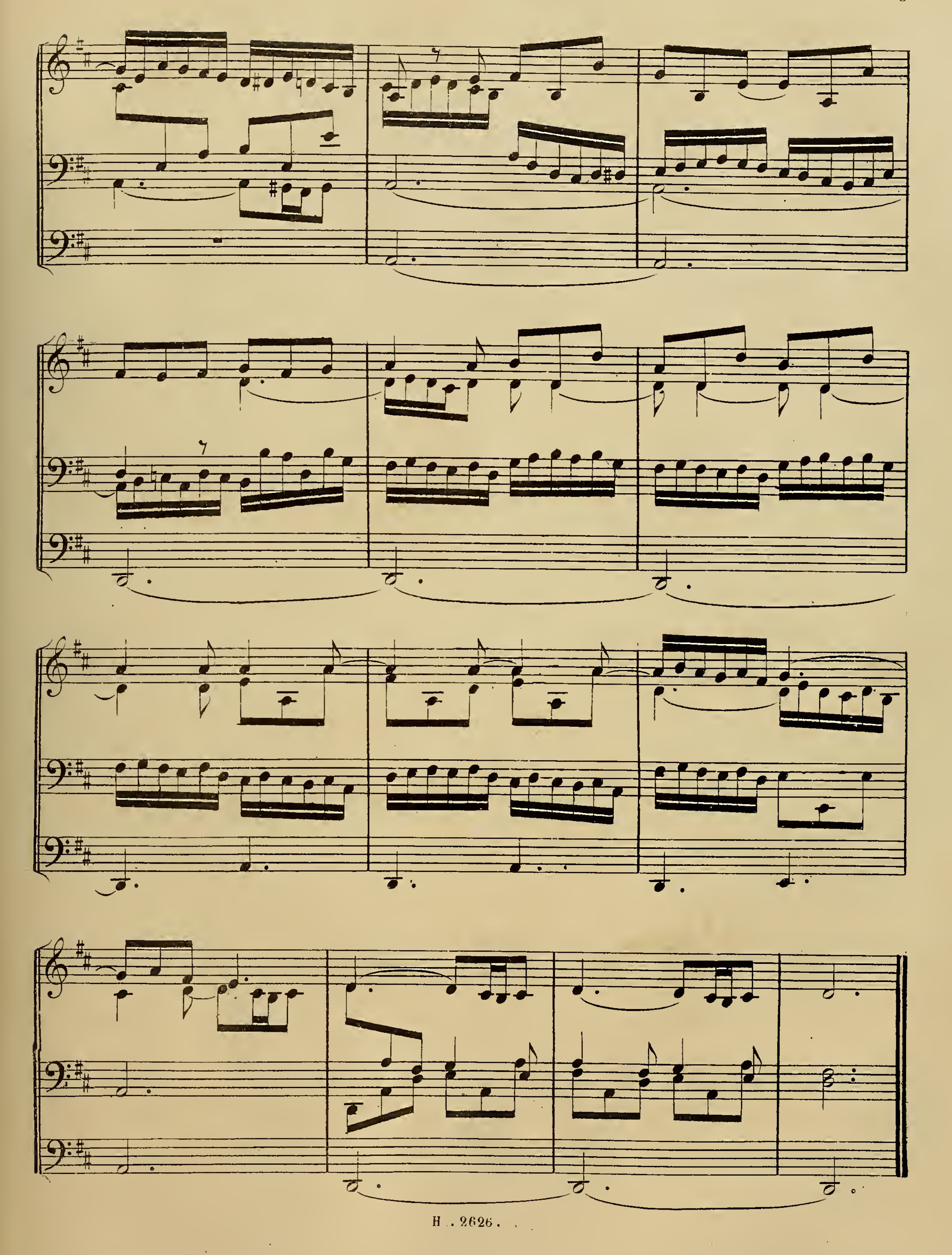
FUGUE PASTORALE

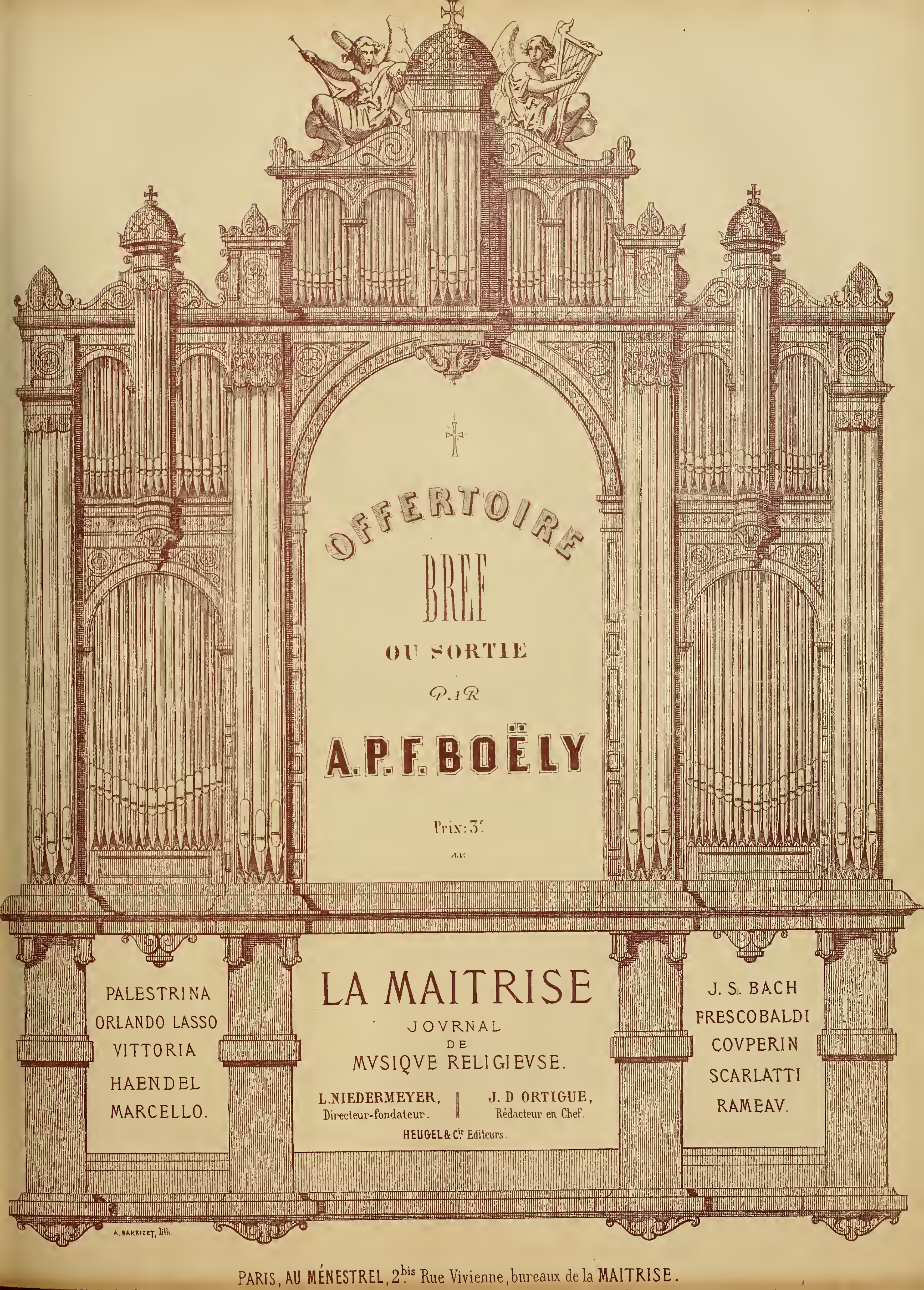
POUR ORGUE **PAR REMBT**







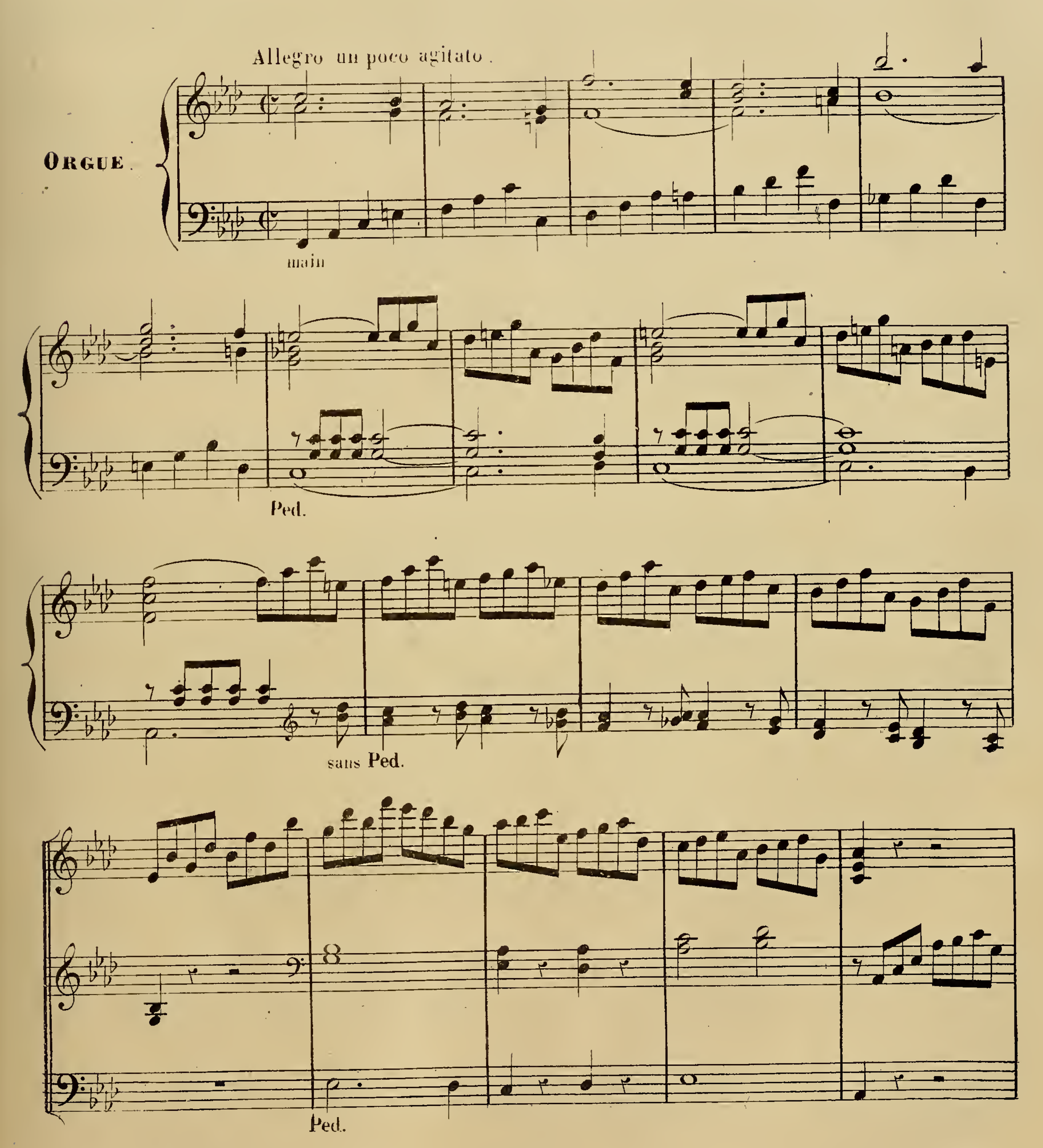


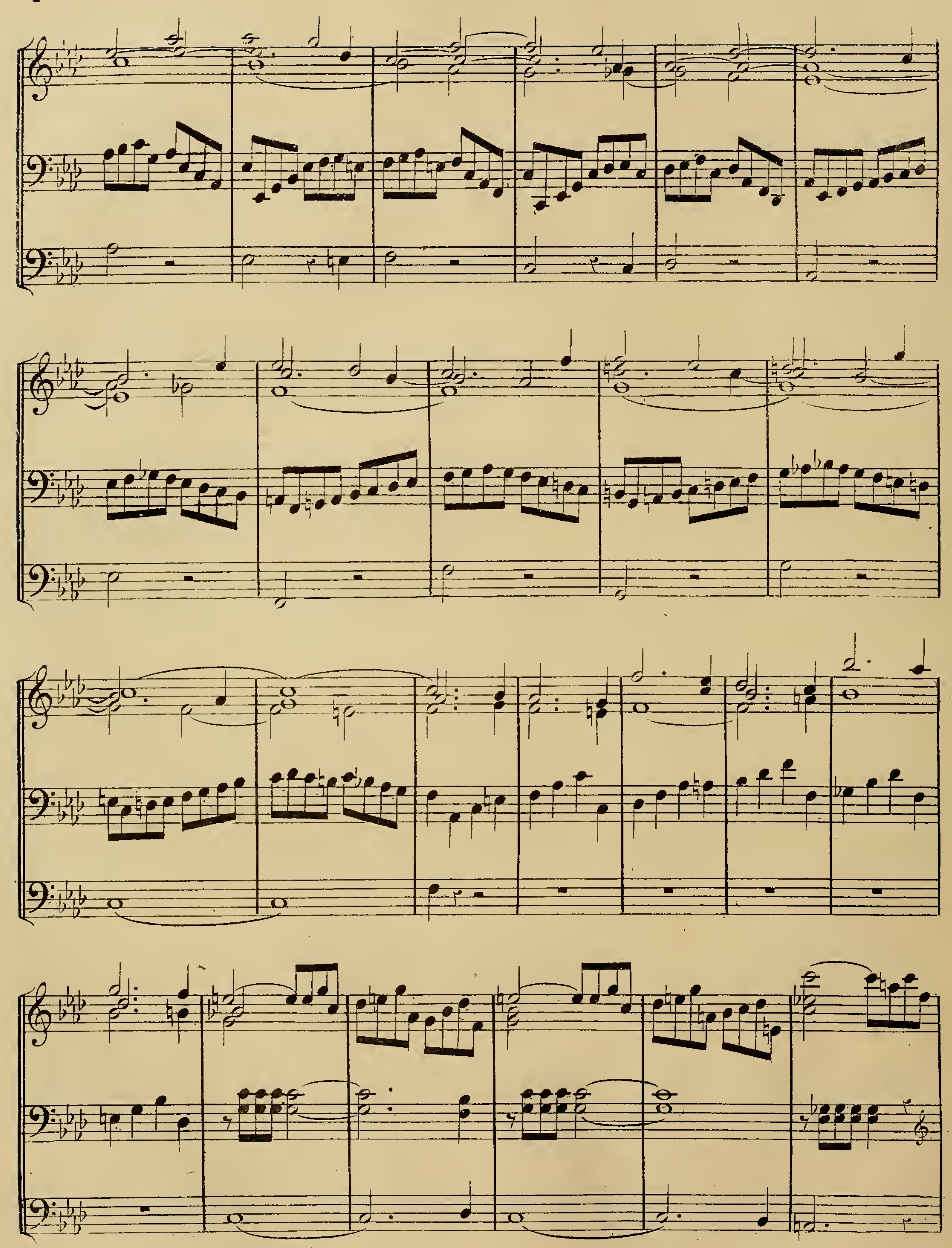

OFFERTOIRE
BREF
OU SORTIE
PAR
A.P.F. BOËLY
Prix: 3f
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

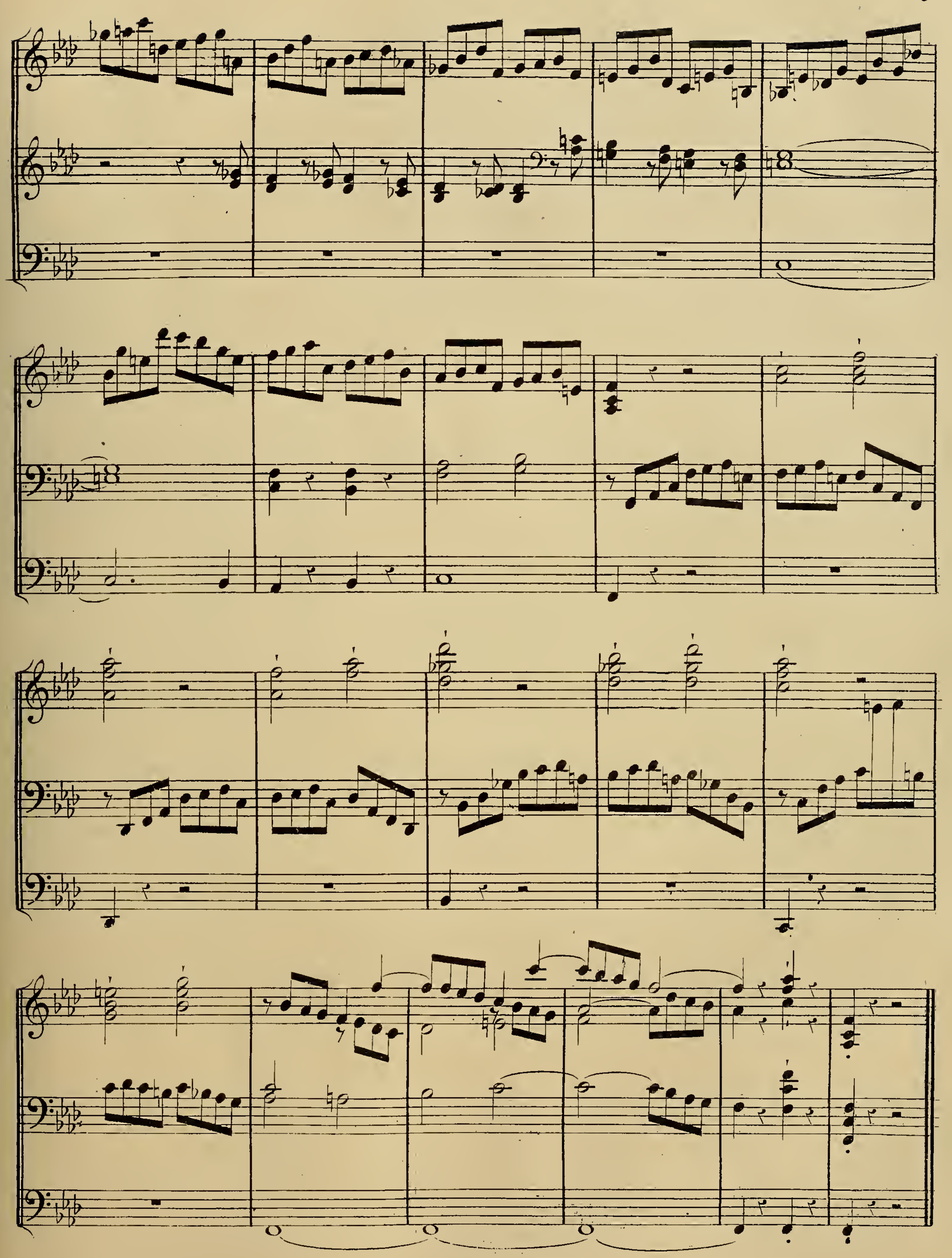
OFFERTOIRE BREF OU SORTIE

POUR ORGUE.

A.P.F. BOÉLY.








PRÉLUDE
POUR
ORGUE
PAR
NIEDERMEYER
Prix: 2f 50
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L.NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

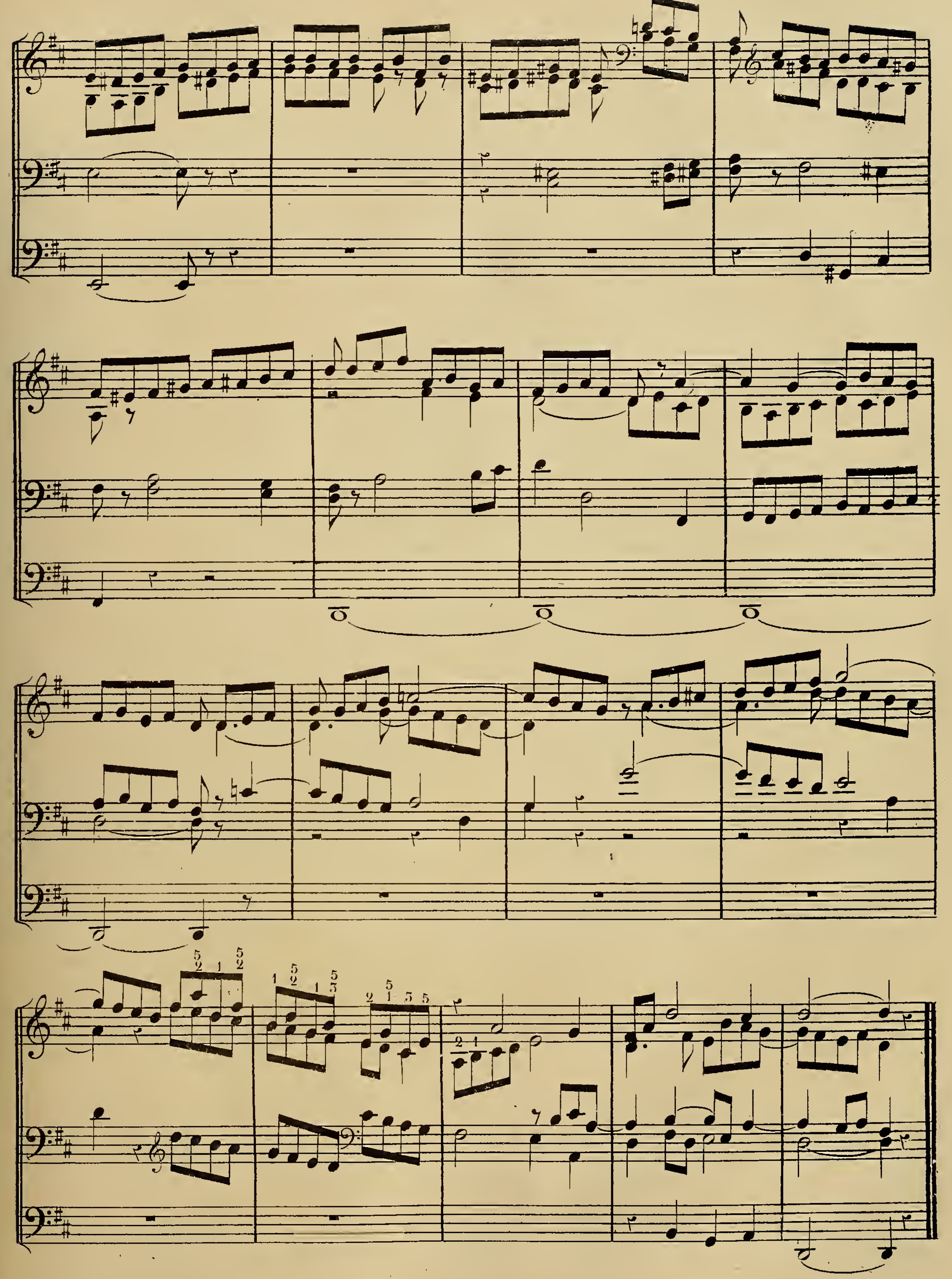
PRÉLUDE

POUR ORGUE

L. NIEDERMEYER



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne. H. 2625. Imp. Thierry Frères. 1 Cité Bergère. Paris



1re Année. — N° 9.

15 Décembre 1857.

LA MAITRISE

JOURNAL DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi, quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à MM. HEUGEL et Ce, éditeurs du Ménestrel, Aux bureaux de la Maîtrise, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 6772.

SOMMAIRE DU N° 9.

LETTRES

AU RÉDACTEUR EN CHEF DE LA MAITRISE

SUR

LE MOUVEMENT LITURGIQUE-ROMAIN EN FRANCE,

DURANT LE XIXe SIÈCLE.

Ve ET DERNIÈRE (1).

Valence, 2 décembre 1857.

Mon cher ami,

Je terminais ma dernière lettre par cette réflexion que, pour les diocèses français qui, en petit nombre, n'ont pas encore embrassé le rit romain, mais s'apprêtent à y revenir, la question du choix des livres de chant est bien simple. Elle se résume, en effet, en deux catégories de plain-chant, celui du moyen-âge et du XIIIe siècle en particulier, représenté par l'édition Lecoffre, et celui du XVIIe siècle, tel que l'a réformé l'Église elle-même, représenté par les éditions modernes de Malines, de Digne, de Rennes et de Dijon. Et tout d'abord, je vous déclare, mon cher ami, n'avoir nullement l'intention de renouveler, sur la valeur respective de ces diverses éditions, la polémique soulevée dans ces derniers temps, et à laquelle il m'a fallu aussi prendre part. La seule reproduction de la volumineuse correspondance qui m'est survenue à cette occasion, de divers points de la France et de l'étranger, suffirait pour défrayer, non une livraison de revue, mais tout un volume. On a beaucoup écrit, et l'on écrira probablement beaucoup encore sur le mérite ou les défauts des éditions dont il s'agit. Mais il me semble que la question devrait être prise de plus haut et nettement posée entre les deux principes bien différents qui les ont inspirées; car, avant tout, il importe de décider lequel de ces deux principes doit prévaloir en France au point de vue pratique, actuel, dans l'intérêt d'une facile et bonne exécution du chant liturgique. Or, celui qu'on prétend avoir pour base l'antiquité grégorienne et être la reproduction fidèle des manuscrits du moyen-âge ne saurait prévaloir si l'on considère : 1° que la plupart des caractères, si variés d'expression, du chant grégorien, étaient déjà perdus à l'époque où la notation manuscrite commence à devenir intelligible; 2° que le plain-chant a été souvent corrigé et remanié par l'ordre ou sans l'improbation de l'autorité ecclésiastique; 3° qu'à partir principalement de la fin du XIIIe siècle, et que par suite des envahissements du déchant et du chant figuré,

(1) Voir les livraisons de *la Maitrise*, des 15 mai, 15 juillet, 15 août et 15 novembre.

il a subi des altérations si graves, que l'Église elle-même est intervenue directement pour le réformer. De là les difficultés insurmontables qui s'opposent à une bonne restauration du chant romain au moyen des manuscrits. Ces divers points, je crois les avoir solidement établis dans mon livre « du Chant liturgique » (page 75 et suiv.); je ne puis qu'y renvoyer le lecteur, parce qu'une simple lettre ne comporte pas de tels développements.

Il en résulte la nécessité, si l'on ne veut se fourvoyer, de s'en tenir aujourd'hui au chant réformé durant le XVIIe siècle, en Italie par les papes, et en France par l'épiscopat. Les conditions de cette réforme, les circonstances qui l'ont amenée, les excellents effets qu'elle a obtenus, sont exposés longuement dans l'ouvrage déjà cité, et particulièrement en ce qui concerne la France, aux pages 49 et suivantes. J'y démontre, au moyen de documents importants et peu connus, que la réforme dont il s'agit a été exécutée par suite du concert unanime et de l'autorité de l'épiscopat français, et qu'elle l'a été dans le sens de Rome et de l'unité liturgique. C'est ainsi, ajouté-je, qu'en 1696 comme en 1636, c'est-à-dire pendant tout le XVIIe siècle, l'épiscopat français se préoccupait de ces deux grandes conditions : l'unité du chant liturgique et sa concordance, aussi étroite que possible, avec le chant romain réformé par Grégoire XIII et Paul V. Qui ne voit qu'aujourd'hui comme alors, et même plus qu'alors, ces deux conditions dominent la question des livres de chant tout entière ?

Oui, le chant liturgique a été réformé, il y a deux cents ans, comme venait de l'être le bréviaire, par l'autorité de Rome, et cela, indépendamment des versions les plus anciennes. Ce que saint Grégoire avait pu établir, d'autres papes ont pu le défaire ou le modifier. Ce qu'ils ont fait doit donc être notre règle jusqu'à ce qu'il plaise à d'autres pontifes de le défaire ou de le modifier à leur tour. A défaut de ce chant romain de Paul V, nous devons adopter celui qui, en France, a été composé dans les mêmes conditions de brièveté et de simplicité. Nous le devons, parce que ce chant romain français a encore pour lui la facilité d'exécution. Il est assez bref pour éviter ces traînées interminables de notes qui étouffent la mélodie en la rendant impraticable, et assez nourri pour que cette mélodie grégorienne se développe suffisamment. En un mot, il est d'une exécution facile, principalement dans les campagnes, à raison même de sa clarté et de sa simplicité; il est aisé à retenir, comme nous l'apprend l'expérience de tous les jours, et il possède ainsi le premier élément de la popularité. Or, ce chant, le seul acceptable et possible actuellement, c'est celui qui pendant deux cents ans, dans le Midi, et plus de cent ans dans le Nord, sans en excepter Paris, a été véritablement populaire et exclusif de tout autre. Ce chant, avons-nous dit, vient d'être reproduit par des éditions, comme celles de Digne, de Rennes, de Dijon, qui n'offrent que certaines variantes de peu d'importance. Ceux qui, dans des vues évidemment intéressées, signalent ces diverses éditions comme représentant autant de systèmes de chant différents, ne les ont point examinées sérieusement, ou, s'ils l'ont fait, leur langage n'est pas sincère.

Maintenant, m'adressant directement aux diocèses encore indécis sur le choix d'une édition, je leur dirai : A l'heure qu'il est, il ne s'agit plus pour vous d'examiner minutieusement laquelle de ces deux catégories d'éditions qui se disputent la préférence a été le mieux exécutée? laquelle contient les mélodies les plus agréables à l'oreille? mais il s'agit de savoir si c'est en vain que des papes, que des conciles, auront estimé nécessaire le remaniement des manuscrits et des livres de chant usités jusque-là? Si c'est en vain qu'ils auront réuni, dans l'exécution de cette grande œuvre de correction et d'abréviation, des conditions de science, d'expérience et d'intelligence telles, qu'il serait absolument impossible aujourd'hui de les retrouver? Il s'agit de savoir si l'on peut ne pas plus tenir compte de la grande réforme du chant liturgique, au XVIIe siècle, que si elle n'existait pas, et cela, pour remonter d'un seul bond en arrière jusqu'au XIIIe siècle, et lui emprunter un chant qui, outre les difficultés insurmontables d'exécution qu'il présente, au moins par rapport aux masses, brise les traditions, les usages reçus depuis des siècles? Il s'agit de savoir si le travail d'hommes isolés, quels que soient leur zèle et leur capacité, doit prévaloir sur celui de commissions nommées par les assemblées générales du clergé, formées de l'élite des hommes spéciaux d'une époque bien supérieure à la nôtre dans la science et la pratique du plain-chant, et chargées de le réformer sur un plan donné et concerté à l'avance? D'ailleurs, ces éditions sont encore là sous nos yeux pour nous attester le soin minutieux et le luxe typographique qui présidèrent à leur impression. On ne peut les voir sans les admirer.

Eh quoi ! nous possédons intactes dans les armoires de nos sacristies ces éditions magistrales des Ballard, des Vitray, des Plantin, des Valfray, et nous irions de gaîté de cœur nous jeter dans la voie aventureuse des expériences individuelles, sans avoir le quart des ressources qu'eurent à leur disposition nos devanciers? On nous crie : « Gare la renaissance », comme s'il s'agissait ici d'une question d'archéologie. La renaissance païenne n'a rien à voir ni philosophiquement ni historiquement dans les éditions dont nous parlons; nous disons ni philosophiquement, car leurs mélodies se rapprocheraient plutôt, par leur simplicité, de l'austérité des premiers âges que de la grâce et de la recherche de l'école sensualiste des poëtes et des lettrés de la cour des Médicis ; ni historiquement, parce que cette renaissance païenne qui, en Italie, remonte au XVe siècle, et qui, en France, ne date que de la première moitié du XVIe, avait déjà eu lieu, quoique fort diversement, dans ces deux pays, lorsqu'on s'y occupa de la réforme du chant liturgique. Cette réforme n'a donc rien à démêler avec l'invasion des idées païennes; elle appartient, au contraire, à une autre renaissance qui se manifesta à la même époque, mais dans un esprit bien différent, par rapport à la discipline et à la liturgie; je veux dire cette renaissance éminemment catholique, opérée par un concile général et par une suite de grands papes, développée par les conciles provinciaux, qui suscita je ne sais combien d'hommes grands par leurs œuvres et leur sainteté, et qui donna naissance à un ordre religieux célèbre, puissant instrument de civilisation et de rénovation chrétienne sous la direction de Rome, pour convertir au loin les nations idolâtres et arracher en même temps une grande partie de l'Europe à l'hérésie de Luther et de Calvin. Or, c'est à cette dernière renaissance, qui a réformé le Missel, le Bréviaire, le Rituel, tout le corps

de la prière publique, qu'est due également la réforme du chant consacré par la divine liturgie.

Mais voici une autre considération aussi déterminante que celles qui précèdent. Le plain-chant *moyen-âge* de l'édition Lecoffre nous offrirait-il la version la plus rigoureusement exacte de tel ou tel manuscrit du XIIIe siècle, qu'il serait toujours non-seulement inexécutable dans la majorité des paroisses, à cause de ses longues traînées de notes, ainsi que nous en avons déjà fait la remarque, mais encore en opposition avec toutes les pratiques et les traditions locales. En effet, il ne se rapporte ni au plain-chant de Lebeuf ni à ses nombreux dérivés qui commencèrent à envahir les diocèses du Nord dès 1750; ni au plain-chant réformé du XVIIe siècle qui l'avait précédé et qui se maintint longtemps dans une grande partie des diocèses du Midi. Partout il apparaît comme un inconnu, comme un étranger à qui l'on pourrait demander ses lettres de naturalisation. Ce n'est pas qu'il ne soit, au fond, le même que celui qui le remplaça si avantageusement après le concile de Trente; car, ainsi que j'ai plusieurs fois eu l'occasion d'en faire la remarque, toutes les pièces du plain-chant, n'importe leur date ou leur provenance, offrent, au moins en ce qui concerne le graduel, la même trame, le même tissu mélodique. Sous ce rapport, le graduel de Reims ne diffère pas des autres; mais la contexture en est trop compliquée, trop difficile pour le commun des chantres et des fidèles, tandis qu'avec nos éditions de l'avant-dernier siècle, reproduites plus ou moins heureusement de nos jours, cet inconvénient disparaît.

Sans doute, ces reproductions sont loin d'être exemptes de défauts; mais les éditions rivales n'en sont pas exemptes davantage, et ce n'est pas là la question. La grande considération, celle qui doit dominer toutes les autres, c'est que les premières, qu'elles aient été imprimées à Digne, à Rennes, à Paris ou à Dijon, nous donnent, à quelques variantes près, le véritable chant ecclésiastique de notre époque, tel que l'Église elle-même l'a voulu, sans avoir d'ailleurs, il faut en convenir, l'intention de le rendre obligatoire. Ce chant est, surtout pour le midi de la France, le chant traditionnel, celui que nos pères ont entendu. Aussi, avec quelle facilité nos vieux chantres l'apprennent et l'exécutent! J'en ai été frappé maintes fois. Ainsi, dans le diocèse de Valence, où les livres de chant de M. Vatar, de Rennes, viennent d'être adoptés, les membres des confréries d'hommes, qui, pour leur office particulier, avaient fidèlement conservé le plain-chant avignonais, de la grande famille du XVIIe siècle, ne font aucune différence entre ce chant et celui de Rennes, dont ils n'avaient jamais entendu parler, et qu'ils exécutent avec la même facilité, comme s'ils le savaient dès leur enfance. Ils disent que c'est le même chant, et j'avoue qu'en les entendant on n'y remarque aucune différence.

Qu'on ne répète donc plus, en parlant de ces diverses éditions, qu'il y a plusieurs chants romains; car elles n'en donnent qu'un seul, quoique sous des noms différents et avec quelques légères variantes inévitables. Comme elles ne sont que la reproduction des grandes éditions Ballard, Vitray, Faure, Niel, etc., des XVIIe et XVIIIe siècles, qui elles-mêmes se ressemblent d'une manière étonnante, il n'est pas surprenant qu'elles offrent à leur tour la même ressemblance. Il suffirait de les comparer entre elles pour s'en convaincre, si une expérience journalière ne démontrait ce fait jusqu'à l'évidence. Sans doute, telle ou telle de ces éditions serait susceptible de notables améliorations, soit quant à la distribution de l'office, soit quant à l'armature des clés, soit quant à la révision et à la correction du fond même du plain-chant. Mais encore une fois, pour les diocèses qui vont revenir au romain, la question n'est pas là. Ils n'ont pas le temps d'attendre des éditions revues et corrigées; il faut qu'ils se prononcent dès à présent pour l'une ou l'autre des deux catégories des livres de chant que nous venons de caractériser. Or, l'opinion que j'exprime à ce sujet est la même que je développais en 1853; le temps écoulé depuis lors, les discussions approfondies qui ont eu lieu durant cet intervalle, n'ont fait que me confirmer davantage dans mes idées. Mon avis, je puis l'émettre avec d'autant plus de franchise et de liberté que je suis complétement désintéressé dans cette question, et que même, pour conserver toute mon indépendance, j'ai décliné l'honneur de faire partie de commissions, ne voulant exercer d'autre influence que celle de l'opinion que je soutiens et que je persiste à regarder comme la seule vraie, comme la seule applicable, au point de vue pratique actuel du chant ecclésiastique.

L'abbé Jouve,
Chanoine de Valence.

SAINTE CÉCILE,

ET SON PATRONAGE SUR LA MUSIQUE.

Le patronage des saints sur les différents corps d'état est, comme chacun sait, un fait général et populaire chez les nations catholiques et un trait saillant de leur physionomie. A l'époque où la religion présidait nécessairement à la formation et au maintien de toutes les relations sociales, à quelque degré qu'on veuille les prendre, l'esprit de corps n'avait pas songé à arborer d'autre drapeau que l'image d'un saint publiquement honoré dans l'Église, et dans la vie duquel on avait cru trouver quelque analogie avec celle des hommes unis sous son patronage dans l'exercice de la même profession. Au point de vue de la critique historique, cette analogie serait souvent fort difficile à établir. Parfois même elle ne repose que sur un rapport fortuit de nom, sur une étymologie controuvée, sur un texte mal entendu. Mais l'esprit populaire s'en contentait et l'iconographie, lui venant en aide, consacrait son choix en représentant le personnage qui en était l'objet accompagné ou muni des attributs de la profession ainsi placée sous sa protection spéciale. Les tardives réclamations de la critique n'ont pu prévaloir contre des traditions séculaires et universellement acceptées, et souvent plus poétiquement inspirées que si elles eussent eu leur source dans une donnée positivement historique.

Tel est en particulier le caractère du patronage décerné à sainte Cécile par ceux qui cultivent l'art de la musique. Rien de plus populaire que ce fait, et rien de moins justifié au point de vue de ceux qui voudraient en trouver la raison dans une participation plus ou moins directe, mais cepen-

dant effective, de cette sainte aux travaux auxquels elle est censée présider.

Un savant du dernier siècle, bien connu de tous ceux qui s'occupent de chant ecclésiastique et de liturgie, l'abbé Lebeuf, a écrit sur cette question un lourd et ennuyeux mémoire, où, après avoir démontré (ce qui n'était pas fort difficile) que rien, dans les *Actes* de sainte Cécile, n'indiquait que cette illustre martyre romaine eût cultivé l'art musical, il propose aux musiciens de répudier son culte et d'y substituer celui de quelqu'un des saints qui paraissent s'être adonnés réellement à cet art (1). Les musiciens n'ont pas tenu compte de cette invitation, pas plus que de l'érudition déployée par l'auteur pour leur trouver de nouveaux et authentiques patrons. Les musiciens ont bien fait; fidèles à la tradition de leurs anciens, ils ont continué à se ranger sous la bannière de sainte Cécile, de cette muse inspiratrice de leur art, mille fois plus poétique que les fabuleuses divinités de l'antique Parnasse. Et quand le cours de l'année ecclésiastique ramène la fête de leur patronne, on les voit réclamer l'honneur de lui faire leur cour et offrir à la religion le solennel hommage d'un art trop généralement et trop exclusivement hélas! asservi par l'esprit du dernier siècle à des usages profanes. En présence d'un pareil spectacle, il viendra, pensons-nous, à l'esprit de peu de gens de rechercher les titres positifs de sainte Cécile à de tels honneurs.

Il faut pourtant, au risque de redire ce que les uns savent déjà, ou de détruire chez les autres des illusions auxquelles ils sont attachés, il faut nous livrer à cette recherche. L'auteur que nous venons de citer n'hésite pas à attribuer le choix fait de sainte Cécile pour patronne de la musique, à un texte de ses *Actes* reproduit dans son office et arbitrairement interprété : « *Cantantibus organis, Cæcilia Domino decantabat dicens : Fiat cor meum immaculatum ut non confundar?* » Ce que l'on pourrait traduire ainsi : « Au son des orgues (ou des instruments), « Cécile chantait au Seigneur et disait : Que mon cœur « soit sans tache, afin que je ne sois pas confondue. » Là-dessus, les peintres n'ont rien imaginé de mieux que de représenter sainte Cécile dans l'attitude de la prière et chantant en s'accompagnant de l'orgue ou de quelque autre instrument (tout le monde sait que le mot latin *organum* se traduit également de ces deux manières). Un des chefs-d'œuvre de la peinture, la Sainte-Cécile de Raphaël, souvent reproduite par la gravure, et dont l'original existe à la pinacothèque de Bologne, a consacré cette interprétation et a servi de type à une foule d'œuvres du même genre, auxquelles malheureusement l'inspiration chrétienne fait trop souvent défaut. Ainsi s'est formée une tradition qui a passé, pour beaucoup de personnes, à l'état d'histoire positive, tradition suivant laquelle sainte Cécile avait coutume d'unir, dans le chant des louanges du Seigneur, la musique instrumentale à la musique vocale. Plus d'un grave hagiographe s'est empressé d'introduire cette circonstance dans son récit, et nous ne savons si, parmi les nouveaux bréviaires, il n'y en aurait aucun qui lui eût donné créance, en reproduisant cette strophe d'une hymne de Santeuil :

> Decantat Domino, dulce sonantibus,
> Docta virgo manu quos animat, tubis :
> Purum, ne peream, des mihi cor, Deus,
> Fiat corpus et integrum.

ce que l'académicien Bernard de La Monnaye a traduit de la manière suivante :

> Sur l'orguè, dont sa main anime l'harmonie,
> Elle entonne au Seigneur ce cantique si beau :
> Donnez-moi, sagesse infinie,
> Un cœur pur, un esprit nouveau.

Or, cette tradition n'a absolument d'autre fondement que le texte rapporté plus haut, texte dont les vers de Santeuil ne sont qu'une paraphrase infidèle, parce que le poète, prévenu par l'interprétation populaire, avait négligé apparemment de la confronter avec le contexte des *Actes*. Le récit qu'ils contiennent, et qui a été mis dans tous son jour par le R. P. Guéranger, dans son excellente *Histoire de sainte Cécile* (1), nous représente cette sainte, au moment de s'unir au païen Valérianus et au milieu même du cortége nuptial dans lequel figuraient les joueurs d'instruments (*cantantibus organis*), adressant à Dieu, dans son cœur (*in corde suo soli Domino decantabat*), de ferventes prières, pour qu'il protégeât la virginité qu'elle lui avait vouée dès l'enfance. Voilà à quoi se réduit le rôle de la musique dans la vie de sainte Cécile. On voit qu'il a fallu aider singulièrement à la lettre pour en faire, comme quelques personnes le voudraient encore, une musicienne de profession.

Je ne m'arrêterai point à une assertion émise sur la foi d'un bénédictin du dernier siècle, D. Caffiaux, auteur d'une histoire de la musique demeurée jusqu'à ce jour inédite, et qui, à en juger par ce trait, mériterait bien son sort. Cet auteur prétend trouver l'origine du patronage de sainte Cécile sur la musique, dans l'usage de représenter cette sainte tenant à la main un instrument qu'on a pris pour un de ces orgues portatifs souvent figurés dans les monuments du moyen-âge, mais qui n'est en réalité, suivant lui, qu'un peigne de fer avec lequel on torturait les martyrs. Or, c'est là une assertion évidemment controuvée. Les *Actes* de sainte Cécile ne renferment pas la plus légère mention du genre de supplice indiqué par l'instrument en question. Quant à l'usage, tellement consacré qu'il serait comme impossible d'y déroger, de mettre entre les mains de notre sainte soit un orgue, soit un autre instrument de musique, on n'en a cité jusqu'à présent aucun exemple qui remontât à une époque antérieure à ce qu'on est convenu d'appeler la *Renaissance*. Et si nous ne nous trompons, l'origine de cette représentation doit être à peu près contemporaine, du choix fait de sainte Cécile comme patronne de l'art musical.

(1) *Mercure de France*, janvier 1732, reproduit par M. J. d'Ortigue dans son *Dictionnaire de plain-chant*, etc., Paris, 1853, in-4°.

(1) Voir la 2e édition publiée en 1853, 1 vol. in-12, Paris, J. Lecoffre. « La chrétienté, » s'écrie l'illustre liturgiste après avoir reproduit le passage des actes: *Cantantibus organis*, « la chrétienté qui « chaque année redit ces paroles de la Vierge, au jour de son triom-« phe, en a gardé fidèle mémoire, et pour honorer le sublime « concert que Cécile exécutait avec les Esprits Célestes, bien au-« delà des mélodies de la terre, elle l'a saluée à jamais Reine de « l'harmonie. » La pensée de l'Église est tout entière dans ces derniers mots : Bien au-delà des mélodies de la terre.

(*Note du Rédacteur.*)

En effet, tant que cet art, se renfermant presque exclusivement dans le domaine de la liturgie, résidait à peu près tout entier dans le plain-chant, on n'avait pu songer à lui donner d'autre patron que le grand pape dont ce chant porte encore le nom. Ce n'est donc pas sur cette partie de l'art, toute ecclésiastique, que s'exerce le patronage de sainte Cécile, et ce patronage n'a pu commencer avant qu'un art distinct du plain-chant et susceptible d'une application séculière, eût paru dans le monde et y fût publiquement professé.

En dehors du chant ecclésiastique, ce que l'art musical comptait de plus considérable était la musique instrumentale, généralement composée en vue de la danse, et qui formait le domaine exclusif des jongleurs et ménestrels. Ces artistes s'étaient réunis de bonne heure en confrérie, sous l'invocation de saint Julien, dont le patronage sur cette branche de l'art paraît plus anciennement reconnu que celui de sainte Cécile (1).

Le développement que prit, au seizième siècle, l'esprit d'association, et l'activité avec laquelle s'organisaient, à cette époque, les communautés ou confréries d'arts et métiers, devaient s'étendre nécessairement à un art qui avait pris tant d'importance. C'est ainsi que nous voyons s'établir à Paris, dans l'église des Grands-Augustins, sous le titre de *Confrérie de madame sainte Cécile*, une association de musiciens dont les statuts furent approuvés, le 18 mai 1575, par lettres patentes du roi Henri III. On y lit l'article suivant, qui montre parfaitement de quelle manière les fondateurs de cette institution prétendaient la faire contribuer à l'avancement de leur art :

« Seront advertis tous bons et excellens musiciens de ce « royaume et autres d'envoyer pour la feste de sainte « Cécile quelques motets nouveaux ou autres cantiques « honnestes de leurs œuvres, pour estre chantés, afin de « connoistre et remarquer les bons auteurs, nommément « celuy qui aura le mieux faict, pour estre honoré et « gratifié de quelque présent honorable. »

Antérieurement à cette époque, nous voyons une confrérie du même genre établie à Évreux, en 1571 « par les « chantres clerz de l'église cathédrale et autres dévots et « notables habitans de cette ville, » en vue « d'apprendre « l'art de musique. » Comme celle de Paris, la confrérie d'Évreux n'avait pas trouvé de meilleur moyen d'accomplir sa mission que l'établissement d'un concours ou *Puy de musique*, ouvert à tous les talents contemporains.

C'est donc à l'art musical proprement dit que se réfère le patronage de sainte Cécile, et ce patronage est tout-à-fait analogue à celui qu'avait décerné à saint Julien la corporation des ménestriers et maîtres à danser. Sans renfermer l'art dans des limites purement ecclésiastiques, ce patronage rappelait à ceux qui s'y étaient soumis que la primitive et naturelle destination de la musique était bien supérieure à celle que les tendances déjà toutes séculières de la société lui imprimaient et ont continué à lui imprimer de plus en plus exclusivement. Obligés trop souvent ainsi, dans l'exercice de leur profession, de s'éloigner des voies de l'inspiration purement chrétienne, ils trouvaient au moins l'occasion d'y rentrer, grâce à cette invitation adressée à tous les amis de la musique de fêter leur sainte patronne. Et, quoique les habitudes que l'art a dû contracter dans un milieu tout profane se fassent d'ordinaire encore trop sentir dans cet hommage qu'il rend chaque année à la religion, sa plus ancienne et sa plus fidèle inspiratrice, il faut s'applaudir de ce que le temps et les révolutions, qui ont fait disparaître tant de coutumes plus ou moins regrettables, nous aient au moins laissé celle-là, si défigurée qu'elle puisse être par l'esprit du siècle.

Au reste, de quelque manière que soit célébrée la fête de Sainte-Cécile, le fût-elle même, comme nous l'avons vu, hélas ! plus d'une fois, par l'accouplement passablement monstrueux de l'acte le plus auguste de notre culte avec l'exécution des morceaux les moins religieux du répertoire dramatique, il y a encore une moralité à tirer de tout cela. Que de fois, en assistant à des solennités de cette nature, où l'ignorance, si générale aujourd'hui, des conditions véritables de l'application de la musique à la célébration du culte pouvait seule excuser de déplorables écarts, que de fois il nous est arrivé de nous rappeler le passage de la légende de sainte Cécile rapporté plus haut, dans lequel on voit cette vierge, au milieu d'un concert tout profane, élever vers Dieu son cœur, afin de le préserver du contact impur du monde qui s'agite autour d'elle ! N'est-ce pas dans ces occasions-là (et plût à Dieu que MM. les organistes et maîtres de chapelle les rendissent moins fréquentes !) que l'âme, obligée de se replier sur elle-même et de s'isoler autant que possible des objets extérieurs, et de ceux-là même qu'on a la prétention d'offrir en aide à la piété, rejette tout intermédiaire entre Dieu et elle ? à peu près comme sainte Cécile qui, forcée d'asister à une cérémonie tout empreinte de l'esprit et des traditions du paganisme, aussi bien que la musique qui en faisait partie intégrante, ferme ses sens à ces impressions dangereuses, et, se retirant dans le secret de son cœur, chante à Dieu seul son cantique, sur un mode que l'oreille de l'homme n'a jamais entendu. *Illa in corde suo soli Domino decantabat.*

Ceci n'est point un pur jeu d'esprit, comme quelques-uns de nos lecteurs pourraient le croire. Quelle qu'ait pu être l'origine du culte décerné à sainte Cécile par les musiciens, telle est en réalité la signification que l'Église nous invite à y attacher. Nous en avons pour preuve un bref adressé à une confrérie sous le vocable de cette sainte, dont nous n'avons pu malheureusement retrouver le texte (1). L'auteur de ce bref, que nous croyons être le pape Grégoire XIII, rappelle aux musiciens, qu'en leur assignant pour patronne la vierge sainte Cécile, l'Église a voulu leur proposer un exemple illustre qui les excitât à mépriser les vanités mondaines dont la musique est trop souvent l'expression, et à rapporter à Dieu, auteur de tout don parfait, les jouissances et la gloire attachées à l'exercice de cet art. Nous ne pensons pas que depuis l'an 1584, date présumée de cette pièce, la leçon qu'elle renferme soit devenue moins opportune et moins nécessaire.

STÉPHEN MORELOT.

(1) Voir à ce sujet les intéressantes recherches de M. Bernhard dans la 1re série de la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*.

(1) Je n'ai pu, malgré l'obligeance de MM. les employés de la Bibliothèque impériale, y retrouver ce texte qui fait partie d'une collection de pièces détachées et dont l'indication m'avait été fournie par mon savant ami M. Danjou, ancien employé de cet établissement.

Notre honorable et excellent confrère M. S. Morelot, vient de qualifier de *lourd* et *d'ennuyeux* le factum de l'abbé Lebeuf sur la dévotion de sainte Cécile. Nous ne prétendons pas nous en faire l'avocat. Nous demandons seulement grâce pour un passage de ce mémoire dans lequel le savant auteur raconte un fait qui montre que le culte de sainte Cécile a donné naissance, dans certaines localités, à des usages aussi curieux que naïfs.

« Je ne vous dirai pas en quelle province ce choix a d'abord été fait. Il y a apparence que c'est en Italie. Les honneurs qu'on prétend rendre à sainte Cécile par la musique y sont même poussés jusqu'à un point qui pourra vous réjouir. Dans une ville de cette vaste partie de l'Europe, l'une des églises paroissiales porte le nom de sainte Cécile. Le clergé n'en est pas fort nombreux, parce qu'il y a dans la même ville 55 autres paroisses. Une personne grave, qui m'a honoré de son amitié dans sa vieillesse, m'a dit qu'elle entra dans cette église l'an 1669, à son retour de Rome. C'était un dimanche au soir. Elle y trouva le curé qui disait vêpres tout seul; mais le son de sa voix était admirablement secondé par un grand nombre de petits oiseaux qui faisaient, dans la tribune des orgues, un gazouillement très-agréable. S'étant informée de l'origine de cette musique, on lui dit que ces oiseaux étaient nourris là comme dans une volière, où ils faisaient un concert jour et nuit pour honorer sainte Cécile, et que la paroisse n'ayant pas assez de revenus pour y faire chanter l'office, excepté le jour de la fête patronale, on se contentait, durant le reste de l'année, des services de ces petits musiciens. Vous pouvez croire qu'en dédommagement il n'y a rien d'épargné le 22 novembre, et que tous les enfants de sainte Cécile tiennent à honneur de se réunir ce jour-là dans ce lieu. »

UN NOUVEAU PÉDALIER DE M. WOLF,

de la maison Pleyel, Wolf et Ce.

Si le nombre des organistes habiles a toujours été très-limité, cela tient surtout à la difficulté de se procurer un instrument sur lequel on puisse s'exercer. On trouve rarement un orgue ailleurs que dans les églises, et là, les exigences du culte ne permettent guère de s'en servir pour l'étude. L'organiste est donc, dans la plupart des cas, forcé de travailler sur un piano, et il s'y résigne d'autant plus volontiers, qu'une opinion trop généralement répandue a fait, en quelque sorte, de pianiste le synonyme d'organiste. Et pourtant, entre les deux instruments, il n'y a qu'un seul point de ressemblance, plus apparent que réel : le clavier. La manière d'attaquer la touche, le doigté, le genre de musique, tout diffère. Bien plus, la pédale, cette grande ressource de l'organiste, manque au piano; ce n'est cependant que par un long travail qu'on peut s'en rendre maître, et avoir ainsi à sa disposition ces magnifiques jeux de trente-deux pieds qu'elle seule met en action et qui produisent les sons les plus graves que l'oreille puisse percevoir. La difficulté de cette étude consiste surtout dans un doigté particulier et fort compliqué, que l'obligation de lier les sons, même dans les passages rapides, a fait imaginer. Déjà, bien avant l'invention du piano, on avait essayé d'adapter un système de pédales au clavecin. Cette invention a plus tard été reprise, perfectionnée et appliquée au piano par un de nos plus habiles facteurs; toutefois il s'est borné à emprunter à l'instrument même ses marteaux et ses cordes, mis en mouvement par les pieds au lieu de l'être par les doigts.

Ce système, qui a l'avantage de rendre à la main gauche sa liberté, n'ajoute guère à la puissance de l'instrument; c'est la pédale *tirasse* de l'orgue appliquée au piano.

Un musicien distingué, M. Wolf, associé de la maison Pleyel, vient à son tour de créer un *pédalier* tout à fait indépendant, ayant ses cordes et ses marteaux aussi bien que son mécanisme particulier. Cet instrument n'est pas volumineux, et peut être introduit dans les plus modestes appartements. C'est une espèce d'armoire adossée à un mur; l'exécutant s'assied sur un banc fixé sur le devant qui s'élève ou s'abaisse à volonté; les pédales se trouvent sous ses pieds, et il place devant lui un piano quelconque, droit, carré ou à queue. La hauteur du buffet, qui permet de donner aux cordes une longueur et une épaisseur inusitées, et la largeur de la table d'harmonie, relativement fort grande pour un instrument qui ne contient que deux octaves et demie, prêtent aux sons une beauté et une puissance tout à fait particulières. Dans les meilleurs pianos à queue, la dernière octave, et surtout la dernière quinte, donne des notes aussi peu agréables que peu distinctes; dans le *pédalier* de M. Wolf, le dernier *ut* est aussi pur et aussi plein que celui des meilleurs tuyaux de flûte de seize pieds. Ainsi que dans l'orgue, où l'on ajoute toujours un jeu de huit pieds à un seize pieds, M. Wolf, pour tempérer la gravité des grosses cordes de son instrument, a eu l'heureuse idée d'y joindre des cordes plus fines, qui produisent en même temps l'octave supérieure. La vibration des sons se prolonge avec une plénitude remarquable.

Ce bel instrument a encore l'avantage d'être d'un prix peu élevé, aussi nous paraît-il destiné à rendre de très-grands services.

Désormais l'organiste, sans sortir de chez lui, pourra étudier les morceaux d'orgue les plus compliqués; le pianiste pourra se familiariser avec les nombreux chefs-d'œuvre des grands maîtres écrits avec pédale obligée, et les compositeurs trouveront, pour la musique de piano, des ressources nouvelles dans cet instrument qui, nous le croyons, est appelé à devenir le complément obligé de tout piano à queue.

L. Niedermeyer.

NOTES SUR LES MAITRES ANCIENS.

Le motet d'Orlando Lasso qui est joint au numéro de ce jour, est extrait d'un ouvrage publié en 1576, et intitulé : Moduli *quatuor et octo vocum, partim è quiritationibus Jobi, partim è psalmis Davidis et aliis scripturæ locis desumpti; Orlando Lassusio auctore. Rupellæ apud P. Haultinum.* Ce morceau, que nous avons fait mettre en partition, n'avait pas encore été publié, croyons-nous, sous cette forme.

L. N.

INAUGURATION DES ORGUES DE SAINT-MERRY A PARIS, ET DE BON-SECOURS A ROUEN.

La réception solennelle du grand orgue de l'Église de Saint-Merry a eu lieu le jeudi 3 décembre, à 8 heures du soir. Cette cérémonie avait attiré une foule nombreuse composée d'ecclésiastiques, d'artistes et de gens du monde. M. Camille Saint-Saens, l'organiste de la paroisse, a d'abord essayé les différents jeux de l'instrument dans une série de morceaux qui étaient autant d'improvisations. Ces jeux nous ont paru aussi excellents que variés sous les doigts de l'habile artiste. Une exécution qui avait pour objet principal de mettre en évidence les mérites techniques de l'instrument présentait plus d'un écueil; M. Camille Saint-Saens a su les éviter avec beaucoup d'habileté et de tact. Il est parvenu à rester musical, nous dirons même sévère, tout en se montrant agréable, tout en piquant vivement la curiosité de ses auditeurs, tout en prodiguant les fantaisies capricieuses et fines, et enfin tout en faisant ressortir les qualités de l'orgue dont il était chargé de faire les honneurs au public. Au milieu des caprices d'une riche imagination mise au service d'un mécanisme qu'aucune difficulté ne déconcerte, l'organiste ne perdait pas un instant de vue le style qui convient à l'orgue, le style fugué. Après un chœur de jeux de voix humaines, sur lequel se jouaient les broderies élégantes de la flûte, qui rappelaient, par leur légèreté, celles dont la vraie flûte accompagne le solo de cor anglais dans l'ouverture de *Guillaume Tell*, M. Saint-Saens a exécuté, avec une gravité magistrale et une solennité en quelque façon impassible, un beau fragment en *ré* mineur d'une sonate de Mendelssohn, et cette fugue en *ré* majeur de Sébastien Bach, qui est, comme chacun sait, un morceau très-difficile et où la partie de pédale joue un rôle important. La netteté, l'aisance et la précision dont l'organiste de Saint-Merry a fait preuve dans cette exécution, ne le cédaient pas à l'intelligence et à l'élévation de style avec lesquelles les œuvres de ces grands maîtres ont été rendues.

Dans les intervalles de cette cérémonie on a fait entendre deux morceaux de chant, et M. le curé de la paroisse a prononcé quelques paroles, écoutées avec autant de plaisir que de recueillement, sur l'alliance mystérieuse qui unit la religion et l'art; il a signalé le devoir qu'elle impose à ce dernier de s'élever continuellement vers le suprême idéal qu'il doit s'efforcer en quelque façon de rendre accessible à nos sens et à notre cœur, de laisser en dehors du temple la peinture des passions humaines auxquelles il doit être étranger, et, s'épurant toujours, de fuir ces moyens d'expression sensuels et grossiers, indignes de lui et incapables de le conduire au but austère qu'il doit poursuivre.

Nous joignons ici, sur la composition de l'orgue de Saint-Merry, une note technique que nos lecteurs, nous n'en doutons pas, liront avec intérêt.

Le grand orgue de Saint-Merry, construit en 1781 par François-Henri Cliquot, un des plus habiles facteurs de son temps, vient d'être complétement restauré par MM. Cavaillé-Coll, auteurs des orgues de la Madeleine et de Saint-Denis.

L'orgue ancien avait 35 jeux et 2,120 tuyaux, distribués sur 2 claviers de 50 notes de *ut* à *ré*, deux demi-claviers de 27 notes de *ut* à *ré*, et un pédalier de 21 notes de *la* en *fa*. Comme dans toutes les orgues de ce temps, le premier *ut* dièze manquait à tous les jeux, et les claviers de récit et d'écho étaient d'une étendue et d'une composition insignifiantes qui ne pouvaient servir à l'organiste qu'à faire des ritournelles sans valeur musicale.

L'orgue nouveau possède 39 jeux et 2,584 tuyaux distribués sur trois claviers complets de *ut* à *fa*, 54 notes, et un pédalier également complet de *ut* à *ré*, 27 notes.

Il y a de plus onze nouvelles pédales de combinaison qui créent au profit de l'instrument une infinité de ressources à l'organiste, et dont nous donnons ci-après la description à la suite de la nouvelle composition des jeux.

ÉTAT ACTUEL DES JEUX DU GRAND ORGUE.

1er *Clavier du positif de* UT *à* FA, *54 notes.*

1° Montre	de 8 pieds.	
2° Prestant	de 4 id.	
3° Bourdon	de 8 id.	
4° Dessus de flûte	de 8 id. en *si*.	
5° Nazard	de 3 id.	
6° Doublette	de 2 id.	
7° Tierce.		
8° Plein-jeu	de 5 rangs.	
9. Trompette	de 8 pieds.	
10° Clairon et hautbois	de 4 et 8 p.	
11° Cromorne.	de 8 pieds.	

Clavier du grand orgue, de UT *à* FA, *54 notes.*

1° Montre	de 16 pieds.
2° Bourdon	de 16 id.
3° Montre	de 8 id.
4° Bourdon	de 8 id.
5° Gambe	de 8 id.
6° Prestant	de 4 id.
7° Dessus de flûte harmon.	8 p. (36not)
8° Dulciana	de 4 pieds.

Jeux de combinaison.

9° Doublette	de 2
10° Fourniture	de 5 rangs.
11° Cymbale	de 4 id.
12° Cornet	de 5 id. (30 notes)
13° *Bombarde*	de 16 p., jeu nouv.
14° Trompette	de 8 pieds.
15° Clairon	de 4 id.

3e *Clavier de récit expressif*, 54 *notes.*

1° *Flûte traversière*	de 8 pieds.
2° *Bourdon*	de 8 id.
3° Flûte octaviante	de 4 id.
4° Viole	de 4 id.

Jeux de combinaison.

5° Octavin	de 2 pieds.
6° Trompette	de 8 id.
7° Hautbois	de 8 id.
8° Voix humaine	de 8 id.

Clavier de pédales, de UT *à* RÉ, 27 *notes.*

1° *Flûte ouverte*	de 16 pieds.
2° Flûte ouverte	de 8 id.

Jeux de combinaison.

3° Bombarde	de 16 pieds.
4° Trompette	de 8 id.
5° Clairon	de 4 id.

Résumé du nombre des jeux et des tuyaux dans leurs intonations respectives.

DÉSIGNATION des CLAVIERS.	JEUX DE.							NOMBRE DE	
	16 p.	8 p.	4 p.	3 p.	2 p.	1 p. 3/5	Cornet et plein jeux.	Jeux.	Tuyaux
1° Pédales.......	2	2	1	0	0	0	0	5	135
2° Positif........	0	5	2	1	1	1	1/5	11	787
3° Grand orgue...	3	5	3	0	1	0	3/14	15	1,254
4° Récit expressif.	0	5	2	0	1	0	0	8	408
TOTAUX....	5	17	8	1	3	1	4/19	39	2,584
Ancien orgue..	3	13	6	2	6	2	5/21	35	2,120
Différence...	+2	+4	+2	−1	−3	−1	−1/2	+4	+464

Pédales de combinaison.

1° Expression des jeux de récit.
2° Trémolo correspondant aux jeux de récit.
3° Copula Rt réunion du 3e clavier sur le 2e.
4° Copula Posf, réunion du 1er clavier du positif sur le 2e.
5° Copula Gd org., réunion du grand orgue sur le 2e clavier.
6° Octave, accouplement d'octave grave sur le levier pneumatique.
7° Appel des jeux de combinaison du récit.
8° Appel des jeux de combinaison du grand orgue.
9° Appel des jeux de combinaison des pédales.
10° Tirasse ou réunion des claviers au pédalier.
11° Tonnerre pour produire les effets d'orage.

Nota. Ces pédales sont placées dans l'ordre indiqué ci-dessus en partant de droite à gauche.

En comparant l'ancienne composition avec la nouvelle, on trouve que le nombre des jeux graves qui donnent à l'orgue le caractère majestueux qui lui convient, ont été augmentés dans une notable proportion, et que l'on a réduit, au contraire, le nombre des jeux aigus et criards qui avaient pour effet de donner à la sonorité des anciens instruments un caractère nazillard peu en harmonie avec les nobles accents de la musique religieuse.

Ainsi, la nouvelle composition comprend, en plus de l'ancienne, les jeux graves ci-après : 2 jeux de 16 pieds, 4 de 8 pieds et 2 de 4 pieds. Elle a en moins : 1 jeu de nazard de 3 pieds, 3 jeux de quarte de nazard de 2 pieds, et un jeu de tierce de 1 pied 3/5es. Ces derniers jeux ont été remplacés avec avantage par les nouveaux jeux ci-après : une *viole de jambe de 8 pieds*, un *dulciana de 4 pieds*, une *flûte harmonique de 8 pieds*, une *flûte octaviante de 4 pieds*, un *octavin*.

Les pédales des jeux de fond, dont la basse n'avait que 8 pieds, ont été augmentées d'une *contre-basse* ou *flûte ouverte de 16 pieds*. Les jeux d'anche du grand orgue, qui n'étaient que de 8 pieds, ont aussi reçu un complément important par l'addition d'une *bombarde de 16 pieds*.

Enfin, le nouveau récit expressif, *composé de 8 jeux complets*, a remplacé avec avantage les deux demi-claviers de récit et d'écho de l'ancien orgue, et a donné à cet instrument la faculté de nuan-

cer et d'exprimer au gré de l'artiste, l'expression musicale de sa pensée.

En résumé, l'ancien orgue de Cliquot est devenu, en passant par les mains de MM. Cavaillé-Coll, un instrument complet réunissant toutes les qualités des anciennes orgues et les perfectionnements de l'art moderne dont MM. Cavaillé-Coll sont les dignes représentants.

Nous n'en avons pas fini avec MM. Cavaillé-Coll. Il y a peu de jours que l'on inaugurait, dans l'église de Bon-Secours, près de Rouen, un nouvel instrument de ces infatigables artistes. M. Amédée Méreaux, dans un article que nous ne pouvons qu'indiquer ici, fait sans restriction l'éloge des qualités de l'orgue de Bon-Secours. M. Lefébure-Wély avait bien voulu se charger d'en faire apprécier les mérites à un auditoire nombreux. L'œuvre de MM. Cavaillé-Coll et les improvisations de l'organiste ont obtenu, nous assure-t-on, un égal succès.

J. d'Ortigue.

LES MESSES DE SAINTE-CÉCILE.

— Le 22 novembre, jour de la Sainte-Cécile, tombant cette année un dimanche, l'exécution solennelle d'une messe en musique dans l'église de Saint-Eustache, par l'Association des musiciens, a eu lieu le jeudi 19 du même mois. La Société avait choisi une messe à grand chœur et à grand orchestre de la composition de M. Ambroise Thomas. L'orchestre et les chœurs, composés de cinq cents exécutants, étaient dirigés par M. Tilmant. Les solos avaient été confiés à Mme Bolkoltz-Falconi, à MM. Battaille et Jourdan. Les chœurs étaient conduits par MM. Cornette, Hurand et Bousquet. M. Batiste, organiste de la paroisse, touchait le grand orgue.

Nous voudrions pouvoir apprécier en détail l'œuvre remarquable de M. Thomas, mais, si notre cadre trop borné nous interdit cet examen, nous sommes surs au moins d'interpréter fidèlement la pensée de tous ceux qui ont entendu cette belle partition, en signalant la noblesse de l'inspiration générale, la pompe et la majesté de certains morceaux, le soin et le bonheur avec lesquels le compositeur a su toujours mettre en harmonie l'expression musicale de chaque partie de la liturgie et le sens des paroles sacrées. A un point de vue plus technique, certains effets de contrastes et de sonorité ont vivement frappé l'auditoire. Notons surtout le *Kyrie* et le début du *Gloria*. L'accent de douce supplication qui règne dans le premier de ces morceaux a fait ressortir l'éclat du second. Indiquons aussi le *Qui tollis* confié à la voix de Mme Falconi et la fugue finale du *Gloria*. Le *Credo* est d'un style grandiose; dans la période du milieu du *Credo*, depuis l'*Incarnatus* jusqu'à l'*Homo factus est*, on a remarqué un *tremolo* sur le *si* et une gamme chromatique d'un effet saisissant. Le retour du motif du *Credo* est encore d'une grande beauté. Le *Sanctus* est un solo alternant avec le chœur, d'un caractère calme, séraphique, ingénieusement accompagné par les violons dans l'aigu et par la harpe. Il a été chanté par Mme Falconi. L'*O salutaris* est traité en duo entre MM. Battaille et Jourdan. L'*Agnus Dei*, solo pour voix de femme d'abord, accompagné à la fin par le chœur, est peut-être écrit dans un style un peu trop pastoral. Tout le monde a été frappé de la sonorité qu'avait acquise dans ce grand vaisseau la voix de Mme Falconi ainsi que du talent déployé par MM. Battaille et Jourdan. L'exécution d'ailleurs, dans son ensemble, n'a rien laissé à désirer.

Son Em. le cardinal Morlot, archevêque de Paris, présidait à cette solennité, et M. l'abbé Dauphin, doyen de Sainte-Geneviève, a fait entendre des paroles chaleureuses et sympathiques sur l'alliance de la religion et de l'art.

L'église de Saint-Godard de Rouen a eu aussi sa solennité de Sainte-Cécile. On y a exécuté pour cette circonstance une messe de M. Amédée Méreaux qui, ainsi que nous l'apprennent les journaux de Rouen, a été écoutée avec un vif plaisir et a reçu une approbation générale et méritée. M. Klein, organiste de la cathédrale, a accompagné cette messe.

On écrit encore à l'*Orphéon* que la société chorale de Montauban, à l'occasion de la fête patronale de Sainte-Cécile, a exécuté, dans l'église Saint-Joseph de cette ville, une messe en musique composée par M. Saintès, son directeur.

Notons enfin, d'après *la Gazette musicale*, une solennité qui a eu lieu à Francfort-sur-le-Mein, non plus dans l'église, mais au moins à l'occasion de la même fête. Au premier concert de la Société de Sainte-Cécile, le 27 novembre, a été exécutée dans cette ville la messe en *si* mineur de J. Sébastien Bach avec le concours de l'orchestre du théâtre.

J. d'O......

NOUVELLES.

— Nous avons le regret d'annoncer que l'art musical vient de faire une perte sensible : M. Castil-Blaze est mort à Paris le 11 de ce mois après une longue et douloureuse maladie.

— L'oratorio de Mendelssohn, *Elie*, une des dernières œuvres de ce grand maître, a été exécuté dimanche, 6 décembre, dans un festival qui a eu lieu au cirque de l'Impératrice. Cet oratorio, à vrai dire, n'appartient pas au genre de musique religieuse dont la Maîtrise s'occupe spécialement, mais nous n'en devons pas moins féliciter M. Pasdeloup, l'habile chef de la Société des jeunes artistes, d'avoir initié le public français à une des œuvres les plus considérables de notre temps. Ajoutons que M. Pasdeloup a été admirablement secondé par l'orchestre, les chœurs et les chanteurs qui ont prêté leur concours à cette excellente exécution. Ce sont, pour ces derniers, Mmes Bolkoltz-Falconi, Dupuy et Charles; MM. Jourdan et Stockhausen. Cet ouvrage, d'une exécution si difficile et d'un style si élevé, a été écouté avec une émotion profonde transformée parfois en vif enthousiasme. On n'a exécuté que la première partie de cet oratorio. Le succès qu'elle a obtenu nous fait espérer que le public sera bientôt admis à juger l'ouvrage dans toute son étendue.

— Nous avons vivement regretté de ne pouvoir rendre compte de la messe que notre savant collaborateur M. Benoist, professeur d'orgue au Conservatoire, a fait exécuter récemment, avec l'orgue seulement, dans l'église de Saint-Eustache. On nous annonce que cette messe va être de nouveau entendue à dans la même église, le 28 décembre, pour la fête des Saints-Innocents, et cette fois comme elle doit l'être, c'est-à-dire avec chœur et orchestre. Nous saisirons avec empressement cette occasion de rendre à notre collaborateur la justice qui lui est due.

— Lundi, 30 novembre, a eu lieu l'inauguration de la nouvelle église de Sainte-Clotilde. Sur une estrade élevée au-dessus du porche avait été placé un nombreux et excellent orchestre, sous la direction de M. Pasdeloup. A l'entrée de Son Em. le Cardinal Archevêque, l'orchestre a exécuté une marche d'un caractère grave et d'un style très-convenable. Le chœur a ensuite entonné le *Veni Creator* mis sur une harmonie entièrement en opposition, à notre sens, avec le caractère des modes ecclésiastiques. Après la cérémonie de la bénédiction, on a chanté un *Te Deum* en plain-chant dont l'harmonie ne nous a pas semblé plus heureuse que celle du *Veni Creator*, un *Domine salvum* de M. Charles Gounod, et enfin un *Laudate Dominum* de M. Ambroise Thomas. Hâtons-nous d'ajouter, avant de terminer, que cette solennité, bien qu'elle eût lieu dans une église, était, comme la plupart de ces cérémonies, profane autant au moins que religieuse, et qu'on y célébrait, en livrant pour la première fois ce nouvel édifice au public, la fête des arts autant que l'érection d'une paroisse dans la capitale; aussi ne jugeons-nous pas qu'il soit opportun d'insister sur des considérations musicales qui trouveront mieux leur place ailleurs.

— Le dimanche, 13 décembre, la paroisse de Saint-Nicolas-des-Champs a célébré sa fête patronale en faisant exécuter par cent cinquante musiciens, sous la direction de M. Artus, une messe en musique de la composition de M. Lafitte, maître de chapelle de l'église.

CHRONIQUE MUSICALE DE LA PRESSE.

— Aux obsèques de M. Léon Battu, qui ont eu lieu à Saint-Eugène, MM. Jourdan, Faure et Stockhausen ont supérieurement exécuté un *Pie Jesu* de M. Gevaert, composé à la demande du mourant. L'orgue était tenu par M. Renaud de Vilbac, organiste de la paroisse. Le *Pie Jesu* de M. Gevaert sera publié par *la Maîtrise*, dans un de ses prochains numéros.

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.



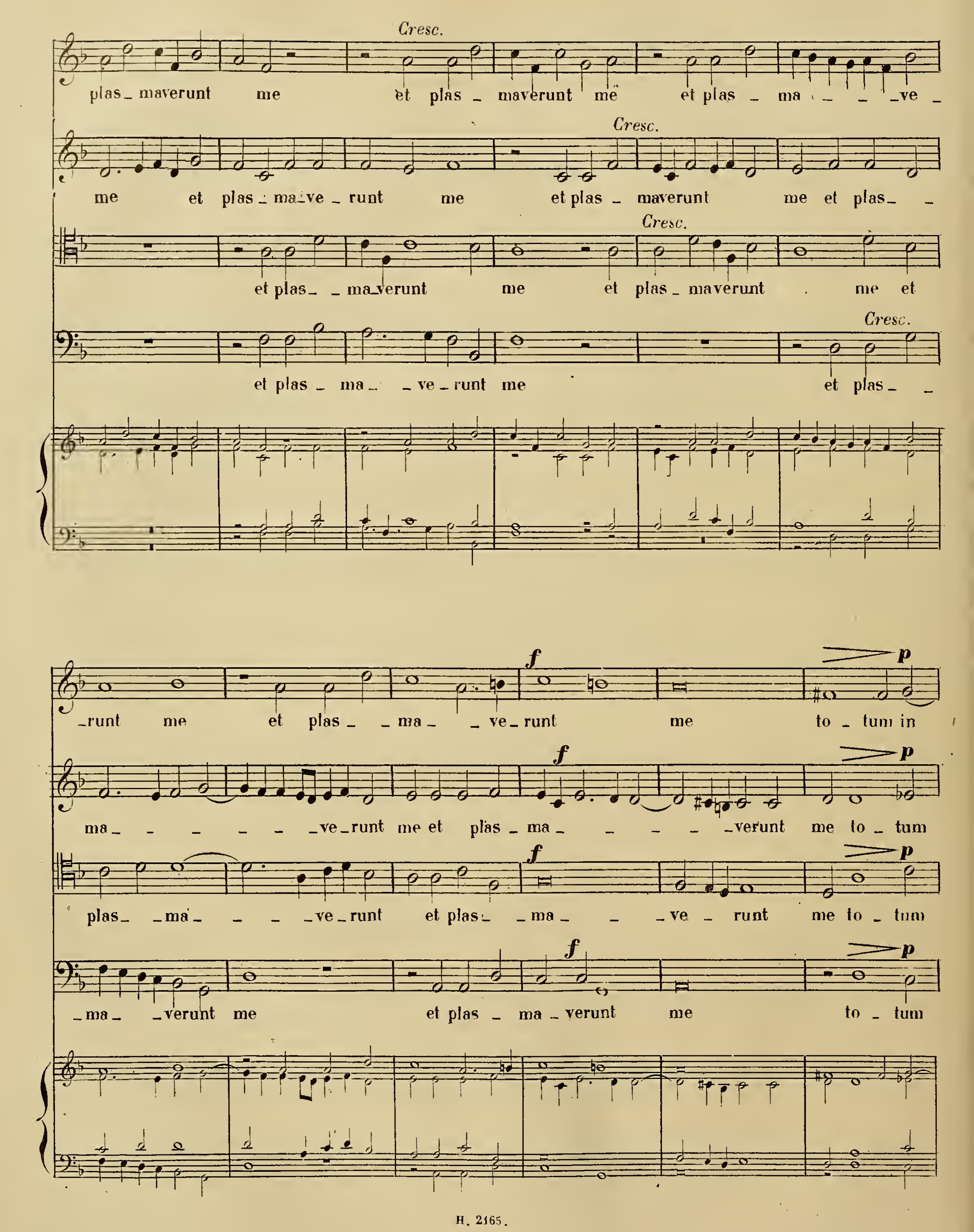
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

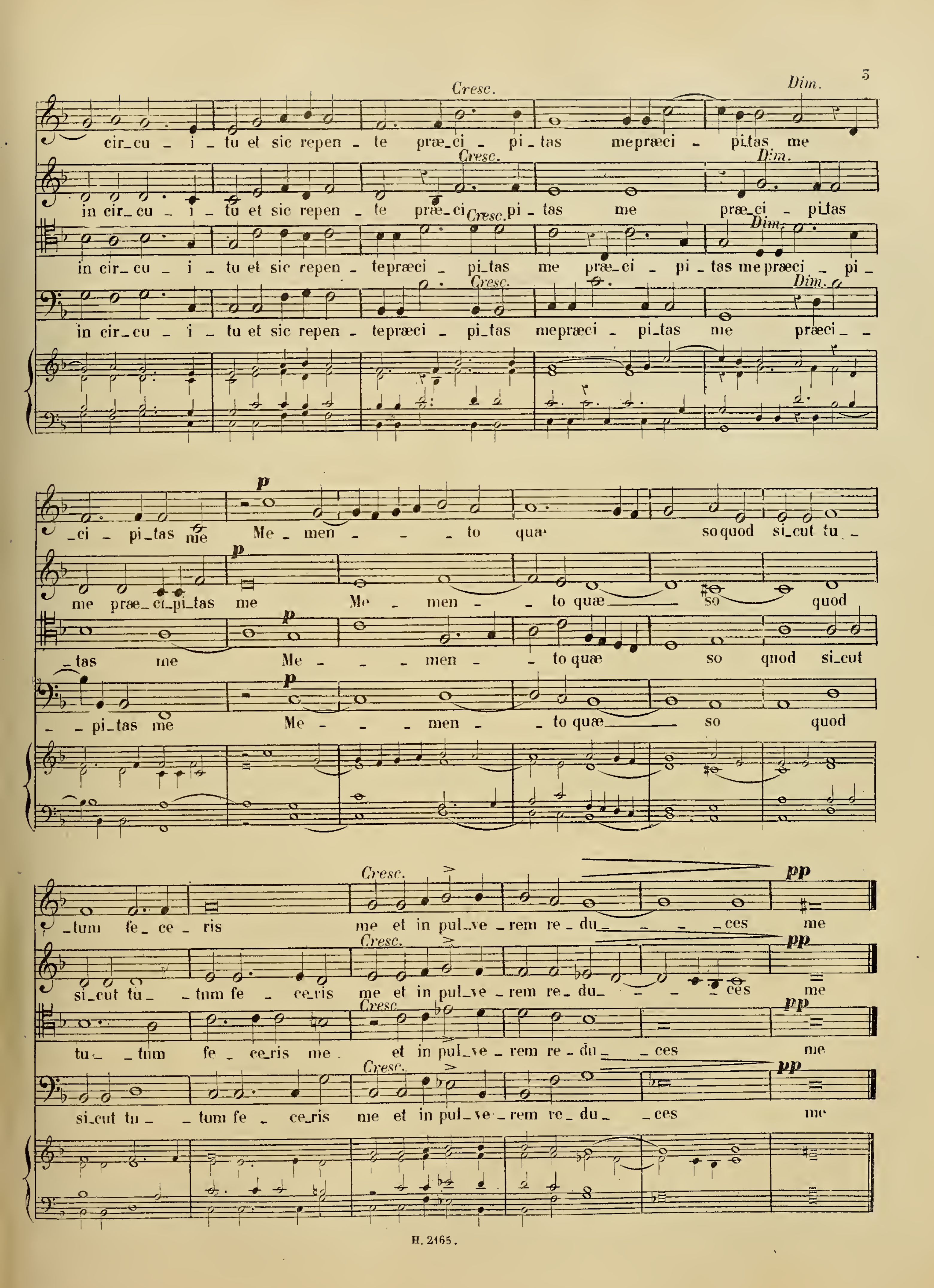
MANUS TUÆ DOMINE.

MOTET À 4 VOIX. ORLANDO LASSO.

Mis en partition d'après une édition du XVI siècle, par E. DELANGLE, élève de l'École de musique religieuse de Paris.




Cresc.
plas_ maverunt me et plas _ maverunt me et plas _ ma _ _ _ve _
me et plas _ ma_ve _ runt me et plas _ maverunt me et plas_ _
et plas_ _ ma_verunt me et plas _ maverunt me et
et plas _ ma _ _ ve _ runt me et plas _
_runt me et plas _ _ ma _ _ ve _ runt me to _ tum in
ma _ _ _ _ _ _ve _ runt me et plas _ ma _ _ _ _ _verunt me to _ tum
plas_ _ma _ _ _ _ve _ runt et plas _ _ ma _ _ _ve _ runt me to _ tum
_ma_ _verunt me et plas _ ma _ verunt me to _ tum
f
p


Cresc.
Dim.
cir_cu _ i _ tu et sic repen _ te præ_ci _ pi _ tas mepræci _ pi_tas me
in cir_cu _ i _ tu et sic repen _ te præ_ci pi _ tas me præ_ci _ pi_tas
in cir_cu _ i _ tu et sic repen _ tepræci _ pi_tas me præ_ci _ pi _ tas me præci _ pi _
in cir_cu _ i _ tu et sic repen _ tepræci _ pi_tas mepræci _ pi_tas me præci_ _
p
_ci _ pi_tas me Me _ men _ _ _ to quæ soquod si_cut tu_ _
me præ_ci_pi_tas me Me _ men _ _ to quæ so quod
_tas me Me _ _ _ men _ _ to quæ so quod si_cut
_ _ pi_tas me Me _ _ _ men _ _ to quæ so quod
pp
tum fe ce _ ris me et in pul_ve _ rem re _ du_ _ _ _ces me
si_cut tu_ _ tum fe _ ce_ris me et in pul_ve _ rem re_ du_ _ _ _ ces me
tu_ _ tum fe _ ce_ris me et in pul_ve _ rem re _ du_ _ ces me
si_cut tu _ _ tum fe _ ce_ris me et in pul_ve _ rem re_ du _ _ces me



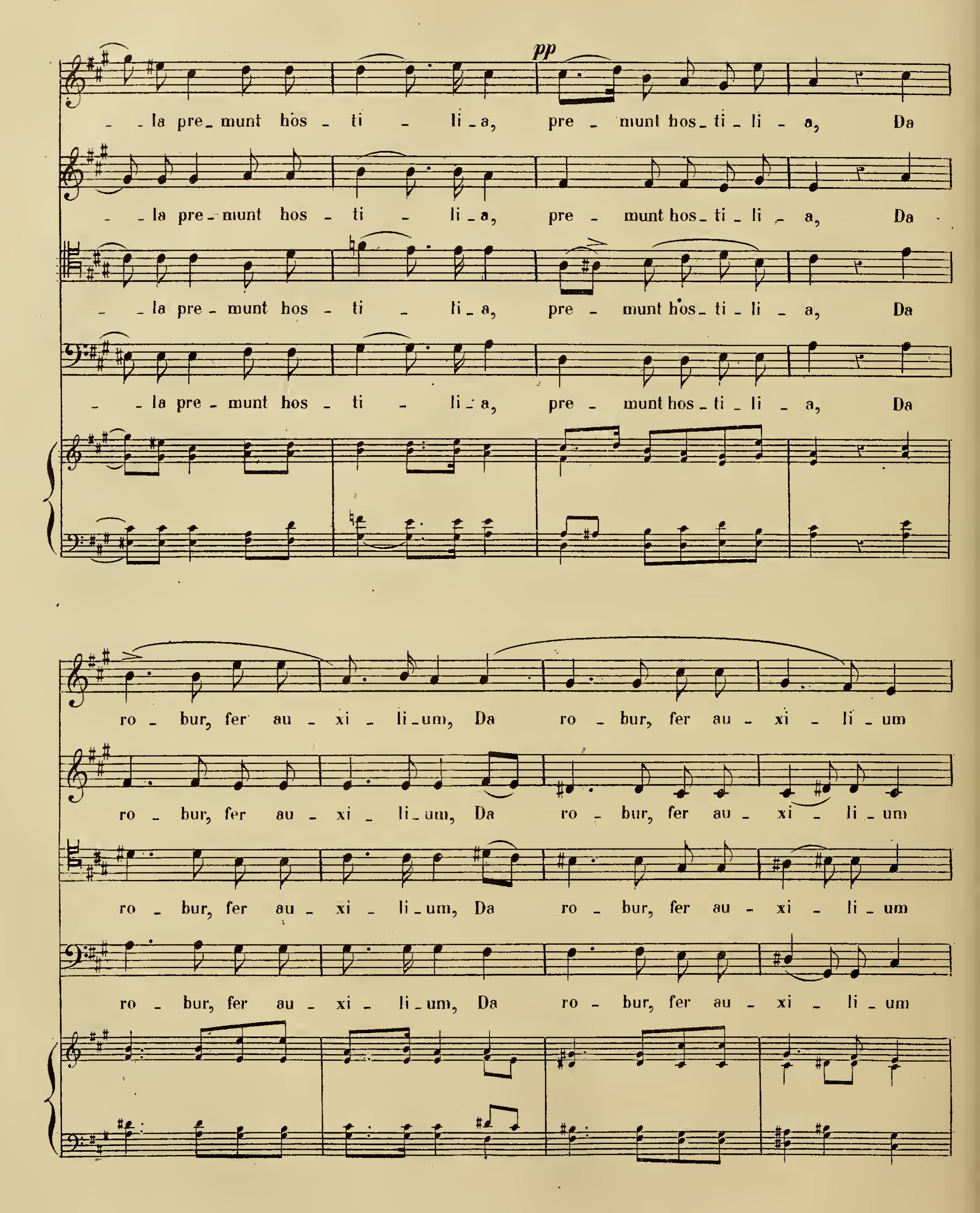
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

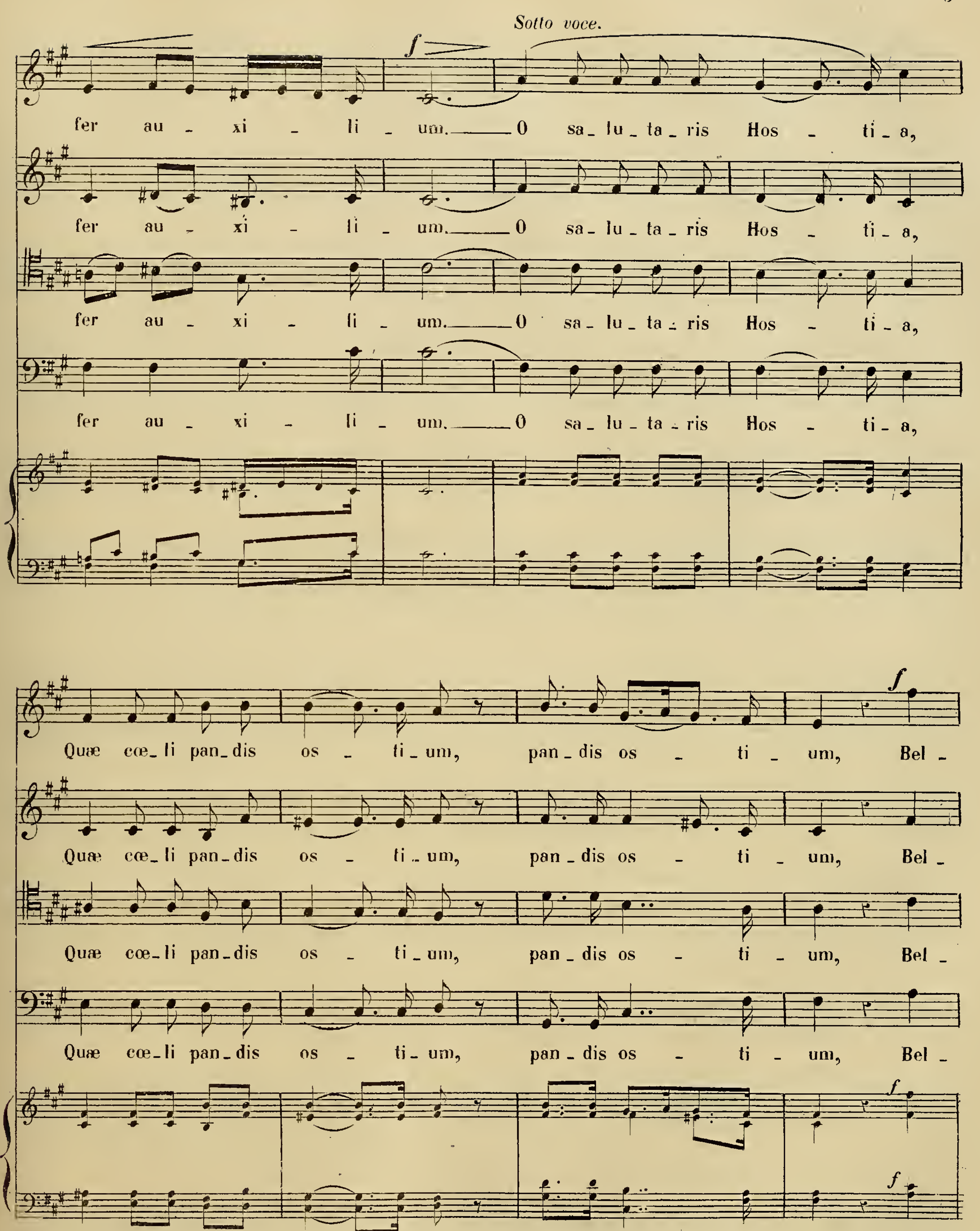
O SALUTARIS

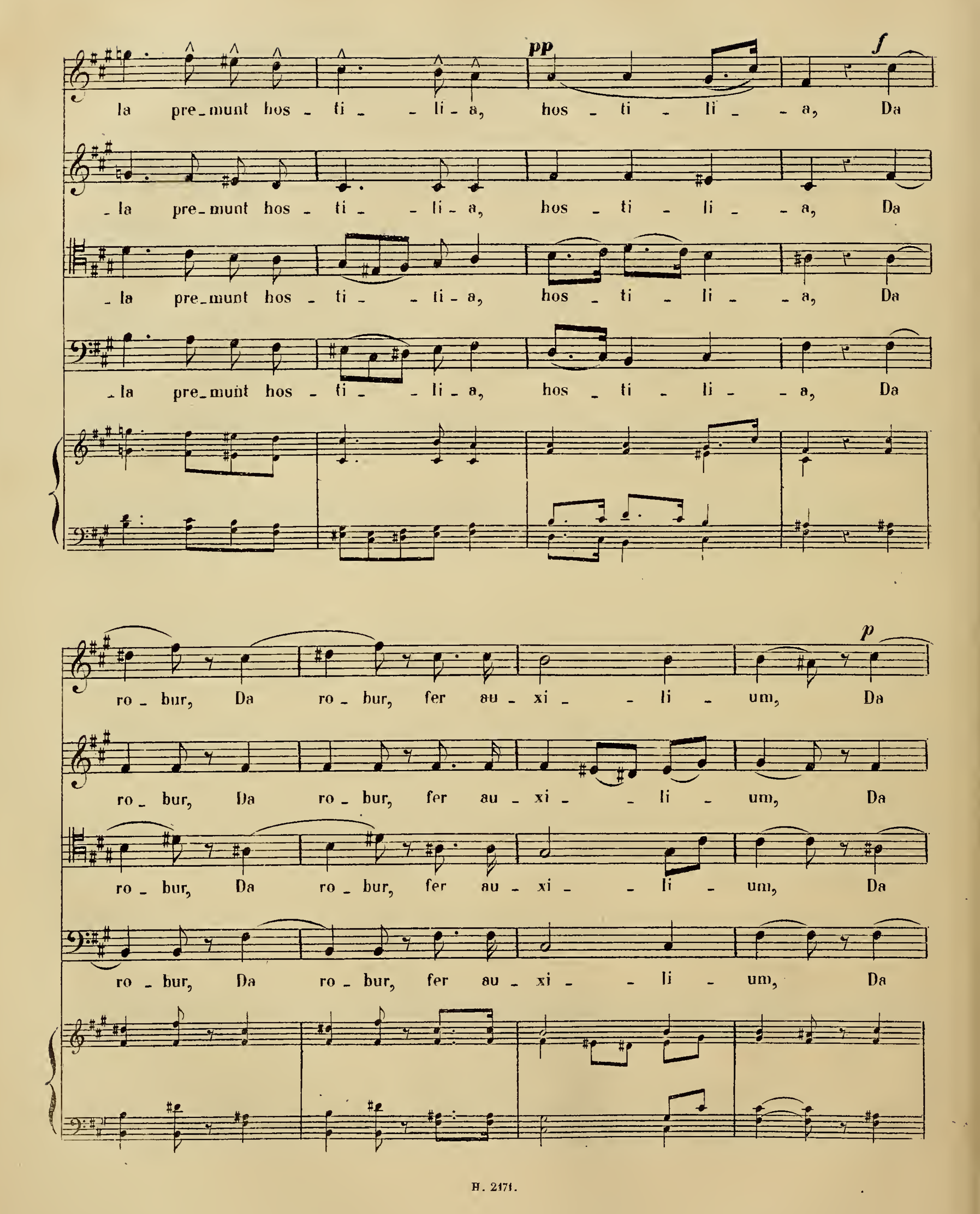
POUR 4 VOIX SEULES.

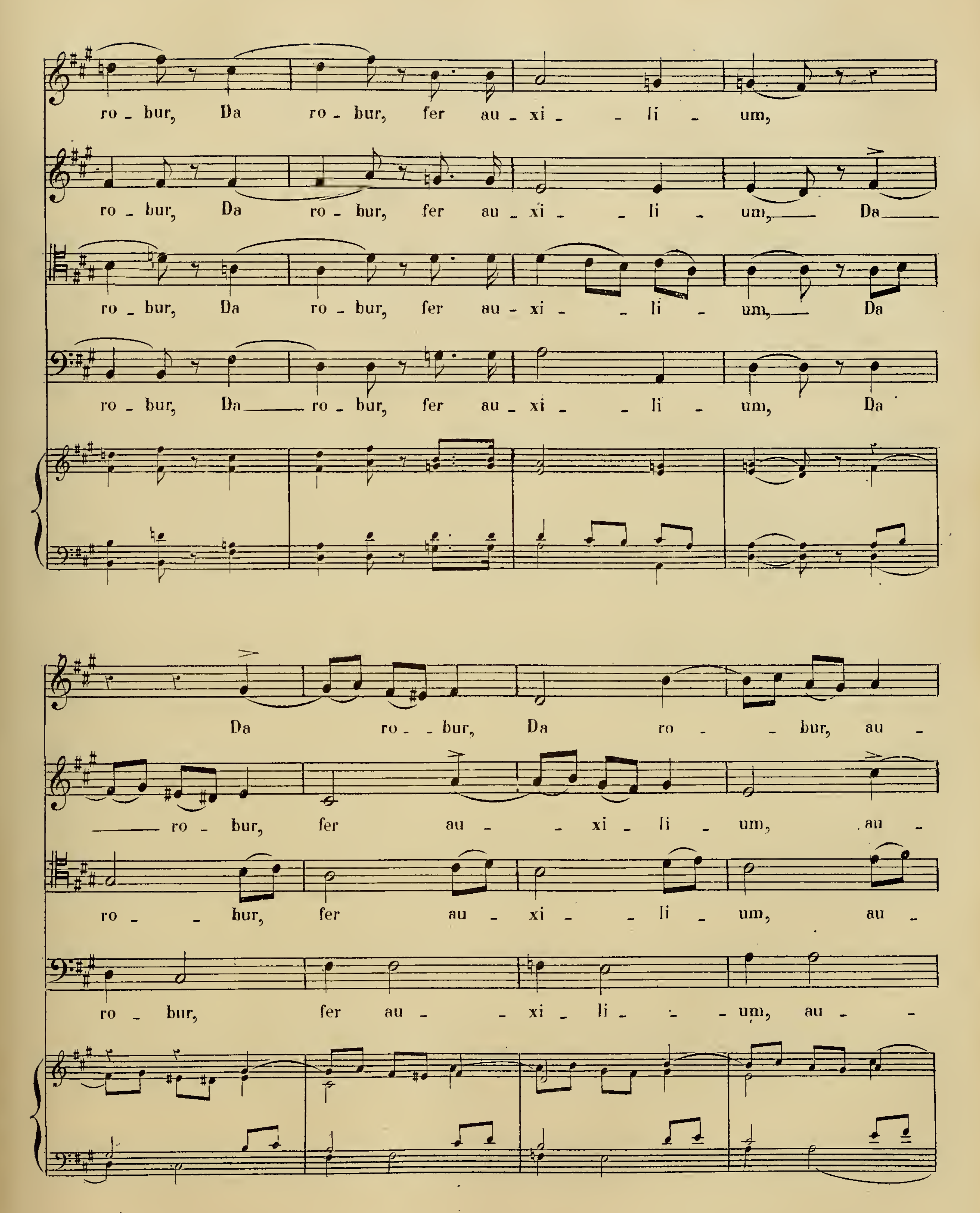
G. ROSSINI.

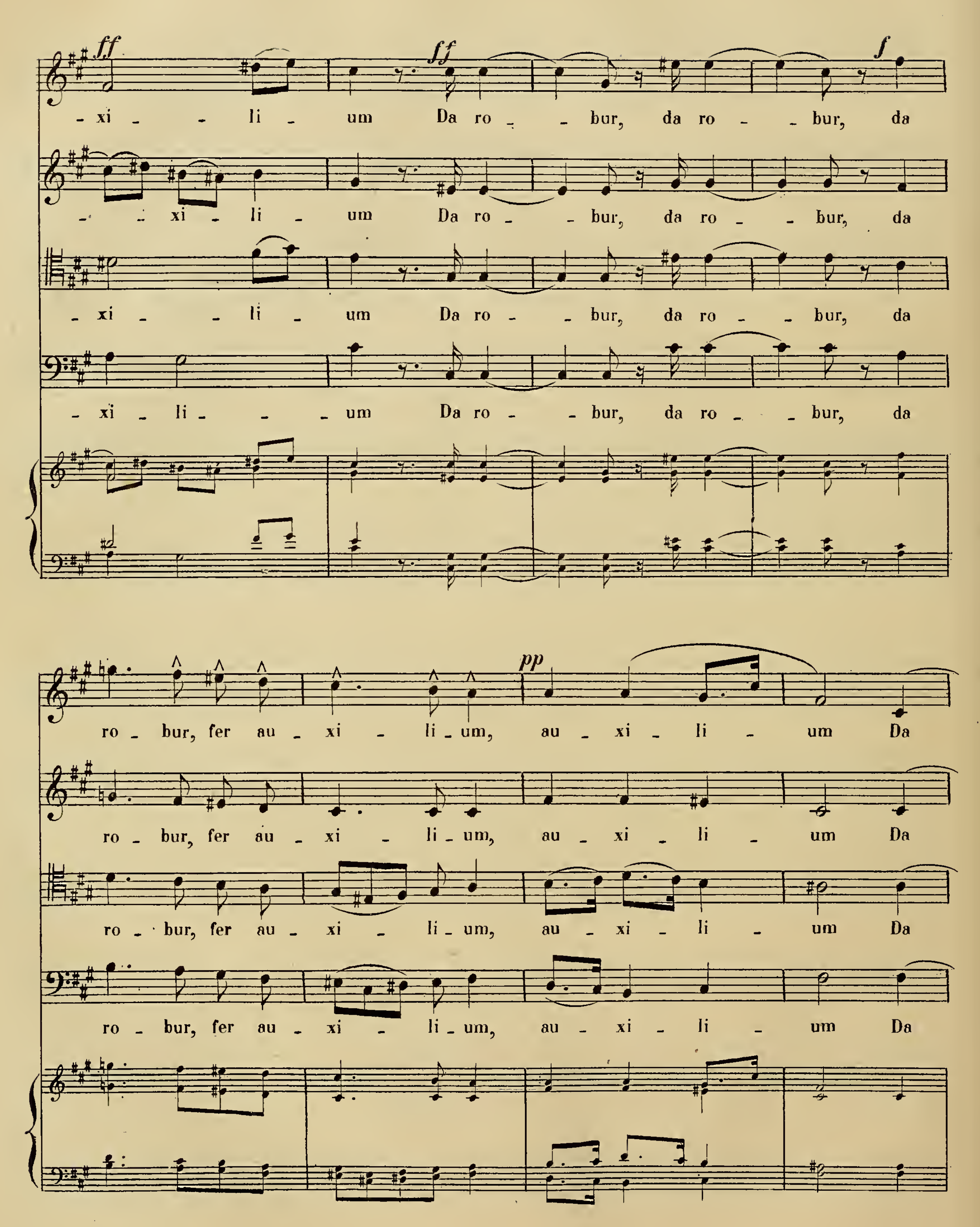



pp
la pre - munt hos - ti - li - a, pre - munt hos - ti - li - a, Da
ro - bur, fer au - xi - li - um, Da ro - bur, fer au - xi - li - um


Sotto voce.
f
fer au - xi - li - um. O sa - lu - ta - ris Hos - ti - a,
fer au - xi - li - um. O sa - lu - ta - ris Hos - ti - a,
fer au - xi - li - um. O sa - lu - ta - ris Hos - ti - a,
fer au - xi - li - um. O sa - lu - ta - ris Hos - ti - a,
Quæ cœ - li pan - dis os - ti - um, pan - dis os - ti - um, Bel -
Quæ cœ - li pan - dis os - ti - um, pan - dis os - ti - um, Bel -
Quæ cœ - li pan - dis os - ti - um, pan - dis os - ti - um, Bel -
Quæ cœ - li pan - dis os - ti - um, pan - dis os - ti - um, Bel -
f


pp
f
la pre_munt hos _ ti _ _ li _ a, hos _ ti _ li _ _ a, Da
_ la pre_munt hos _ ti _ _ li _ a, hos _ ti _ li _ _ a, Da
_ la pre_munt hos _ ti _ _ li _ a, hos _ ti _ li _ _ a, Da
_ la pre_munt hos _ ti _ _ li _ a, hos _ ti _ li _ _ a, Da
p
ro _ bur, Da ro _ bur, fer au _ xi _ _ li _ um, Da
ro _ bur, Da ro _ bur, fer au _ xi _ _ li _ um, Da
ro _ bur, Da ro _ bur, fer au _ xi _ _ li _ um, Da
ro _ bur, Da ro _ bur, fer au _ xi _ _ li _ um, Da


ro - bur, Da ro - bur, fer au - xi - - li - um,
ro - bur, Da ro - bur, fer au - xi - - li - um, Da
ro - bur, Da ro - bur, fer au - xi - - li - um, Da
ro - bur, Da ro - bur, fer au - xi - - li - um, Da
Da ro - - bur, Da ro - - bur, au -
ro - bur, fer au - - xi - li - um, au -
ro - - bur, fer au - xi - - li - um, au -
ro - bur, fer au - - xi - li - - um, au -


ff
ff
f
- xi - - li - um Da ro - - bur, da ro - - bur, da
- - xi - li - um Da ro - - bur, da ro - - bur, da
- xi - - li - um Da ro - - bur, da ro - - bur, da
- xi - li - - - um Da ro - - bur, da ro - - bur, da
pp
ro - bur, fer au - xi - li - um, au - xi - li - um Da
ro - bur, fer au - xi - li - um, au - xi - li - um Da
ro - bur, fer au - xi - li - um, au - xi - li - um Da
ro - bur, fer au - xi - li - um, au - xi - li - um Da


ro _ bur, da ro _ bur, fer au _ xi _ _ li _ um, Da
ro _ bur, da ro _ bur, fer au _ xi _ _ li _ um, Da
ro _ bur, da ro _ bur, fer au _ xi _ _ li _ um, Da
ro _ bur, da ro _ bur, fer au _ xi _ _ li _ um, Da
Più lento
ro _ bur, da ro _ bur, fer au _ xi _ _ _ li _ um.
ro _ bur, da ro _ bur, fer au _ xi _ _ _ li _ um.
ro _ bur, da ro _ bur, fer au _ xi _ _ _ li _ um.
ro _ bur, da ro _ bur, fer au _ xi _ _ _ li _ um.
Più lento.

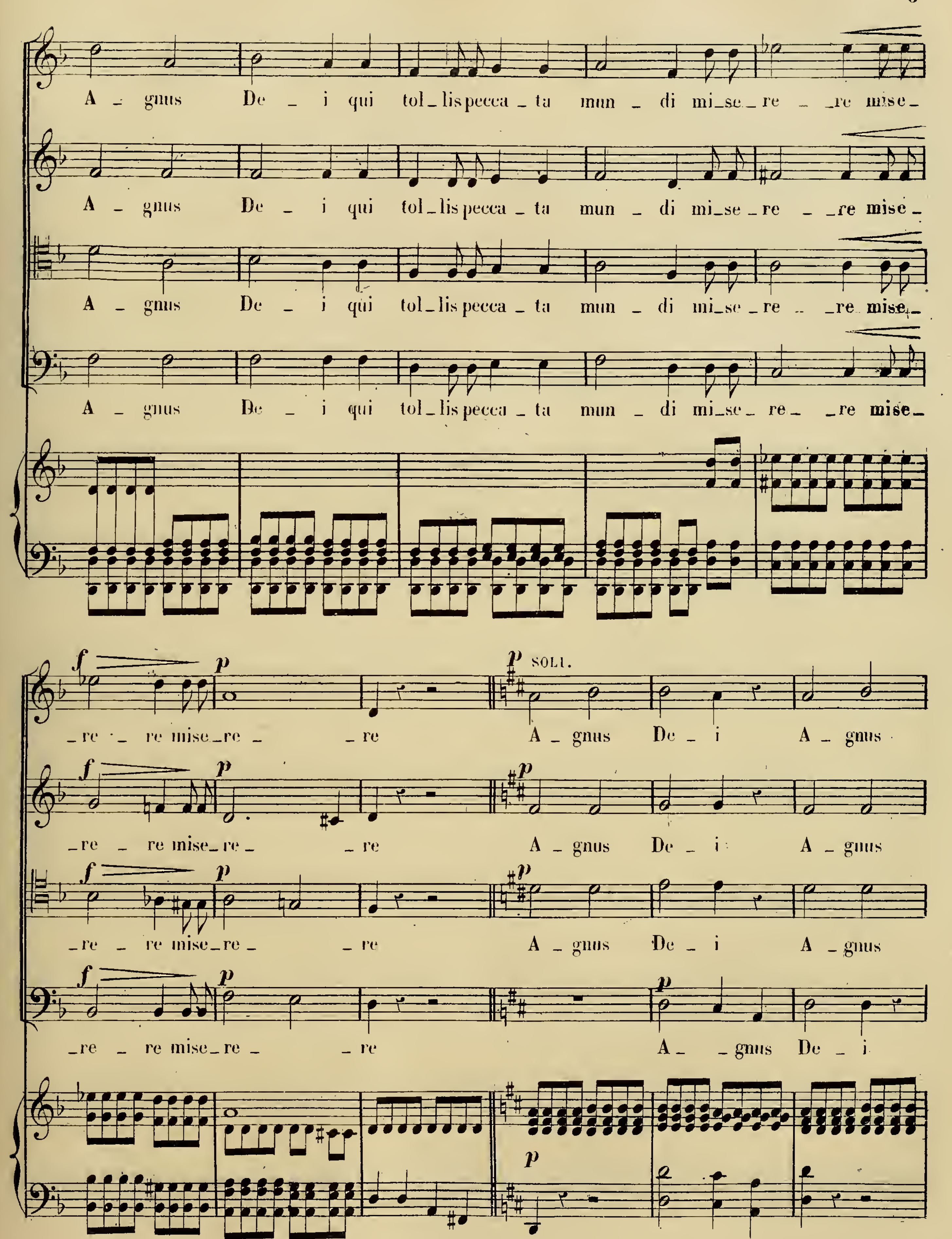


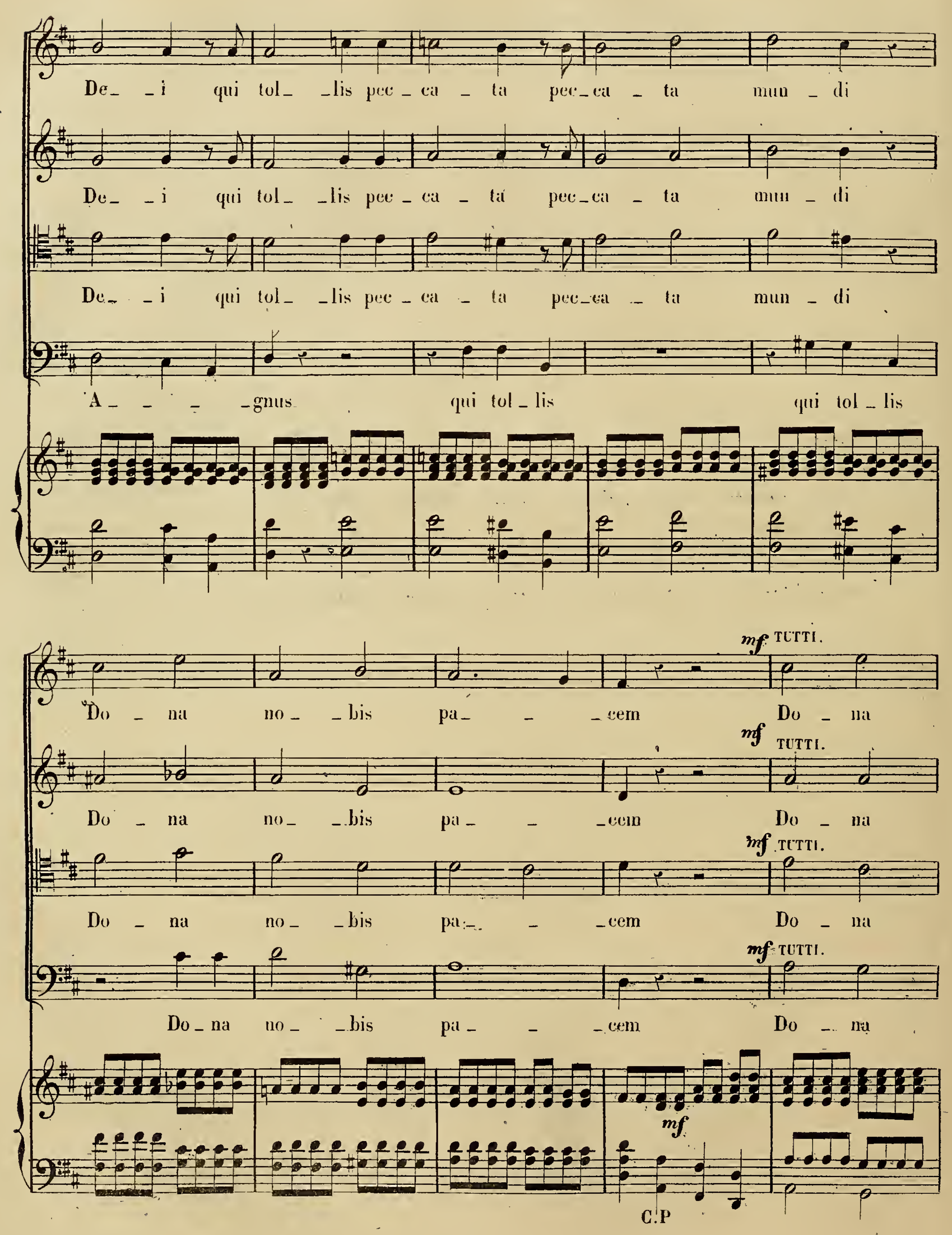
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

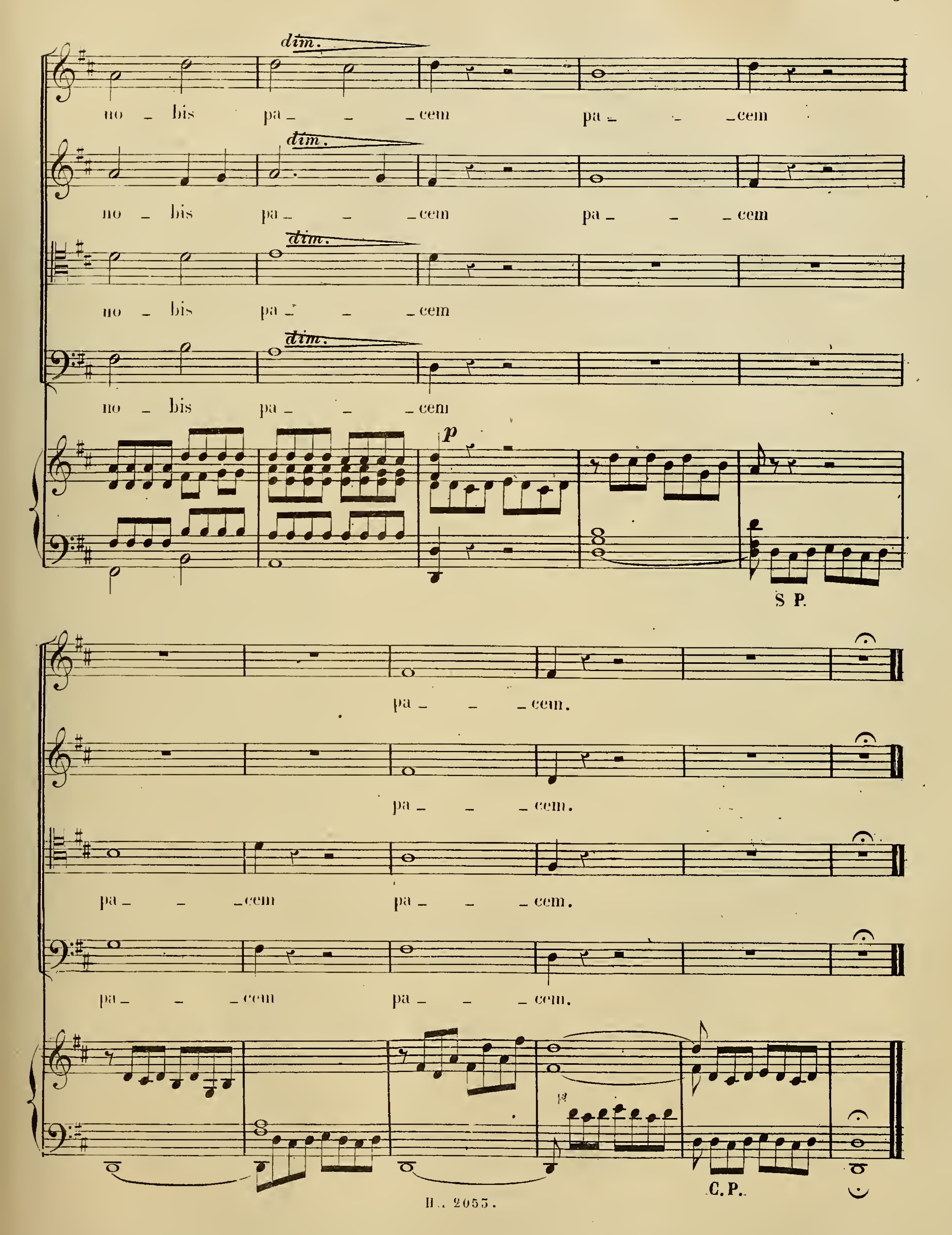
AGNUS DEI.

MESSE N° 1. L. NIEDERMEYER.




A _ gnus De _ i qui tol _ lis pecca _ ta mun _ di mi _ se _ re _ _ re mise _
A _ gnus De _ i qui tol _ lis pecca _ ta mun _ di mi _ se _ re _ _ re mise _
A _ gnus De _ i qui tol _ lis pecca _ ta mun _ di mi _ se _ re _ _ re mise _
A _ gnus De _ i qui tol _ lis pecca _ ta mun _ di mi _ se _ re _ _ re mise _
SOLI.
_ re _ re mise _ re _ _ re A _ gnus De _ i A _ gnus
_ re _ re mise _ re _ _ re A _ gnus De _ i A _ gnus
_ re _ re mise _ re _ _ re A _ gnus De _ i A _ gnus
_ re _ re mise _ re _ _ re A _ _ gnus De _ i


De_ _i qui tol_ _lis pec_ca _ ta pec_ca _ ta mun _ di
De_ _i qui tol_ _lis pec_ca _ ta pec_ca _ ta mun _ di
De_ _i qui tol_ _lis pec_ca _ ta pec_ca _ ta mun _ di
A_ _ _ _gnus qui tol_lis qui tol_lis
mf TUTTI.
Do _ na no_ _bis pa_ _ _cem Do _ na
mf TUTTI.
Do _ na no_ _bis pa_ _ _cem Do _ na
mf TUTTI.
Do _ na no_ _bis pa_ _ _cem Do _ na
mf TUTTI.
Do_na no_ _bis pa_ _ _cem Do _ na
mf
C.P


dim.
no _ bis pa _ _ _ cem pa _ _ _ cem
no _ bis pa _ _ _ cem pa _ _ _ cem
no _ bis pa _ _ _ cem
no _ bis pa _ _ _ cem
p
S P.
pa _ _ _ cem.
pa _ _ _ cem.
pa _ _ _ cem pa _ _ _ cem.
pa _ _ _ cem pa _ _ _ cem.
C.P.



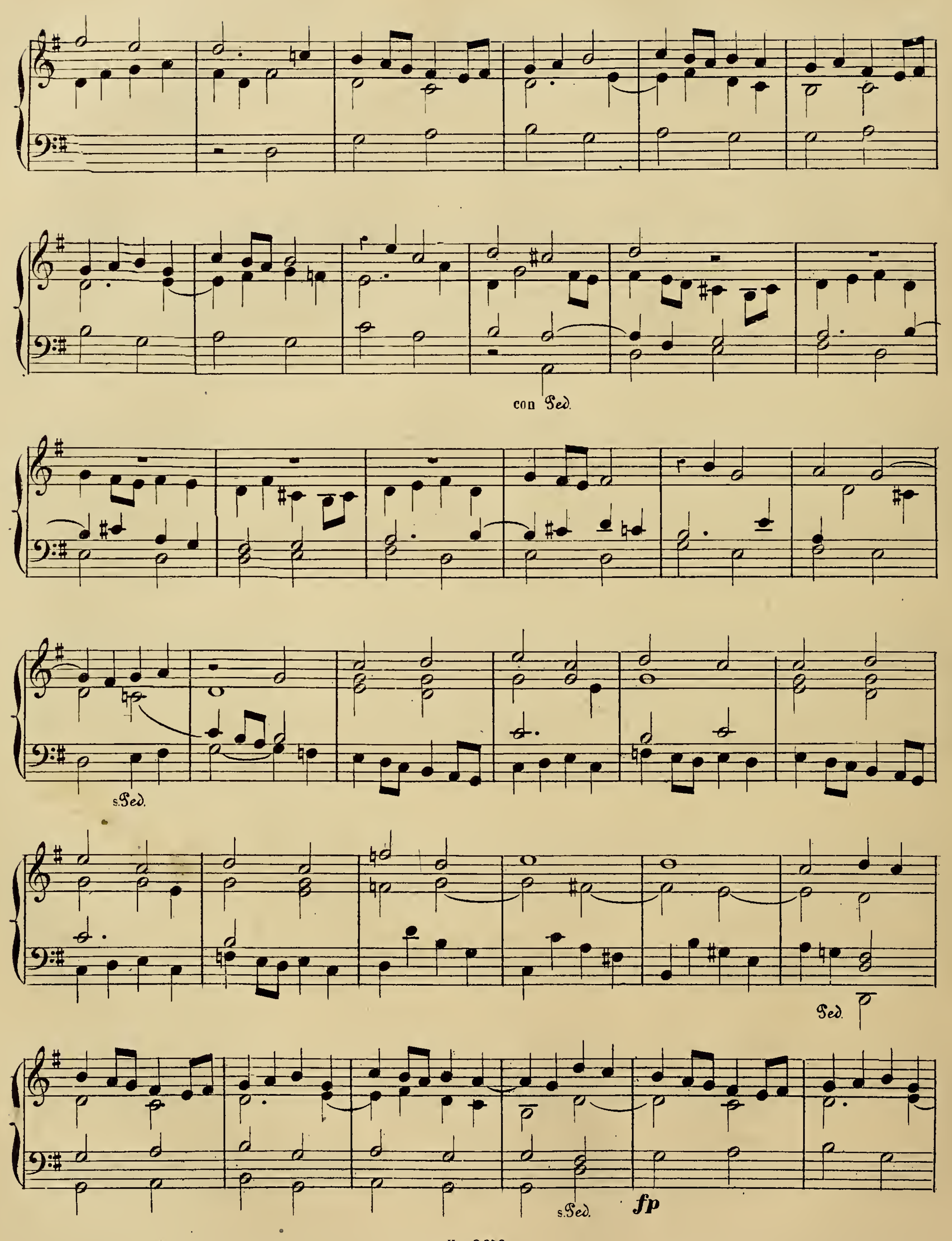
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

FUGUE

POUR ORGUE

SEEGER.




con Ped.
s.Ped.
Ped.
s.Ped.
fp



Ped.
s. Ped.
Ped.
s. Ped.
Ped.
tr


ÉLÉVATION
POUR
ORGUE
PAR
Daussoigne-Méhul
Prix: 3f
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L.NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, Lith
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

ÉLÉVATION

POUR ORGUE. A. DAUSSOIGNE-MÉHUL

Jeux de fonds au positif: fonds et anches au récit



Paris, AU MENESTREL, 2 bis, r. Vivienne. Imp. Thierry, 1, cité Bergère.


RÉCIT
POSITIF.



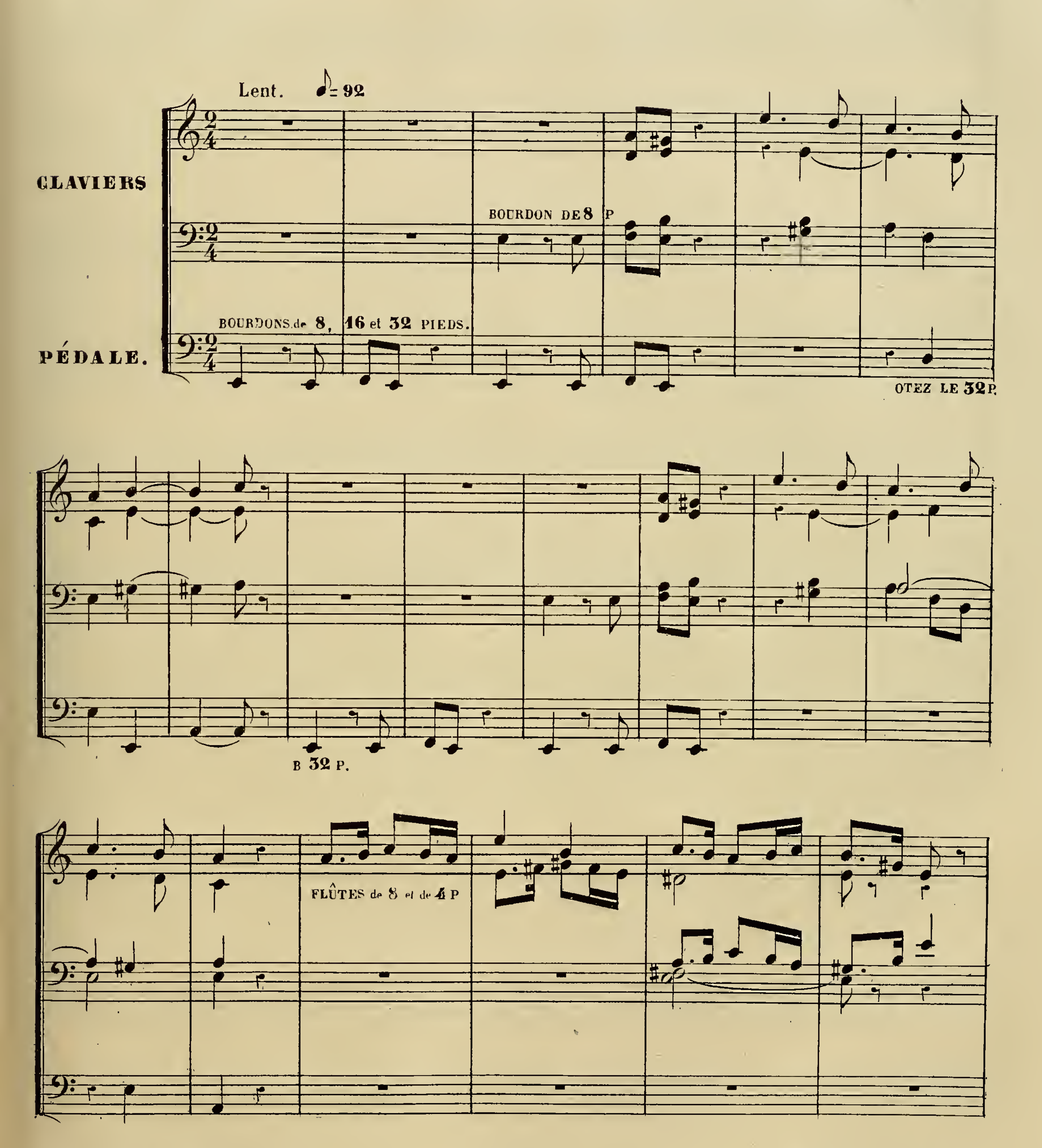

PRIÈRE
POUR
ORGUE
PAR
NIEDERMEYER
Prix: 4f. 50
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, Lith
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

LA MAITRISE (JOURNAL) *MUSIQUE RELIGIEUSE.*

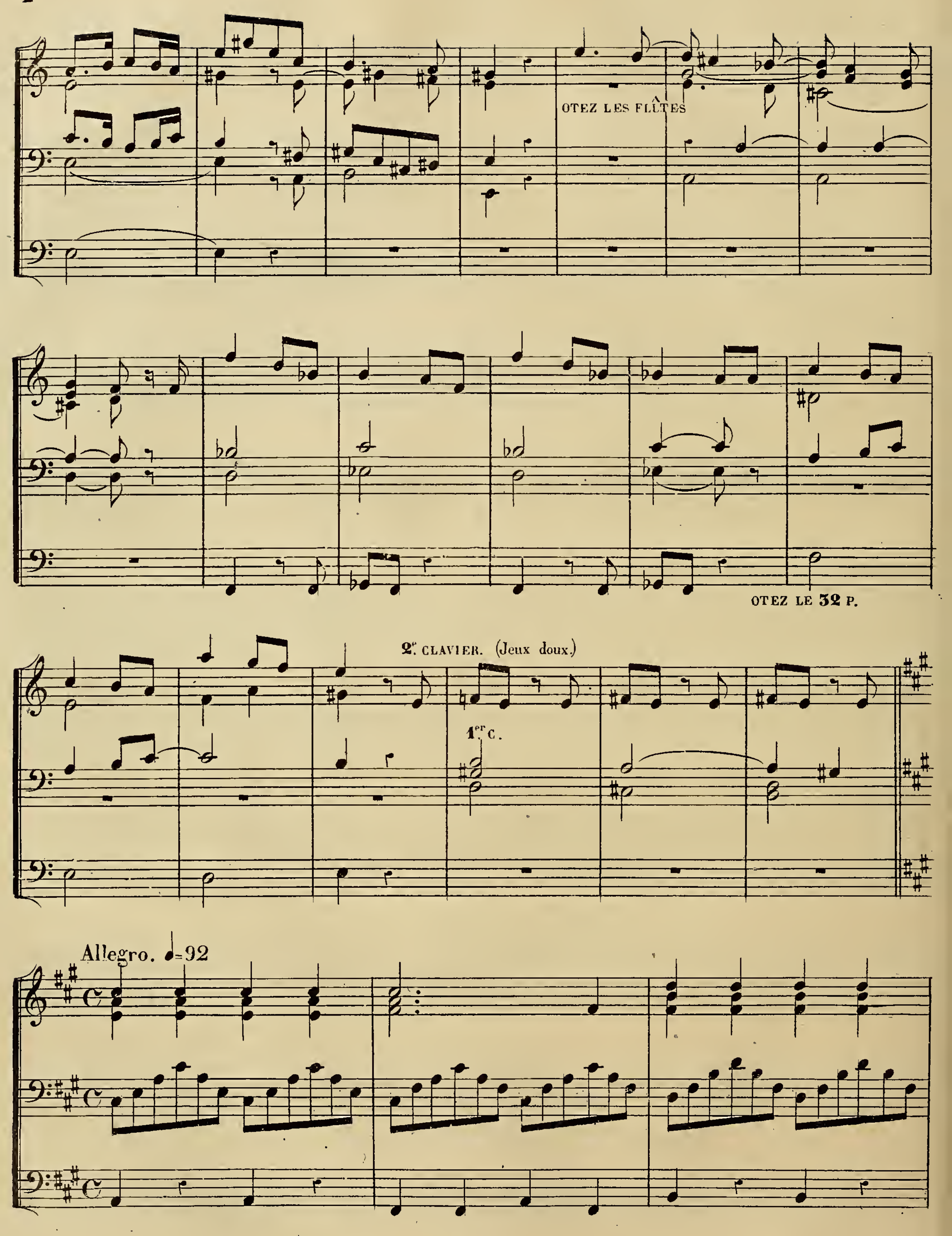
PRIÈRE

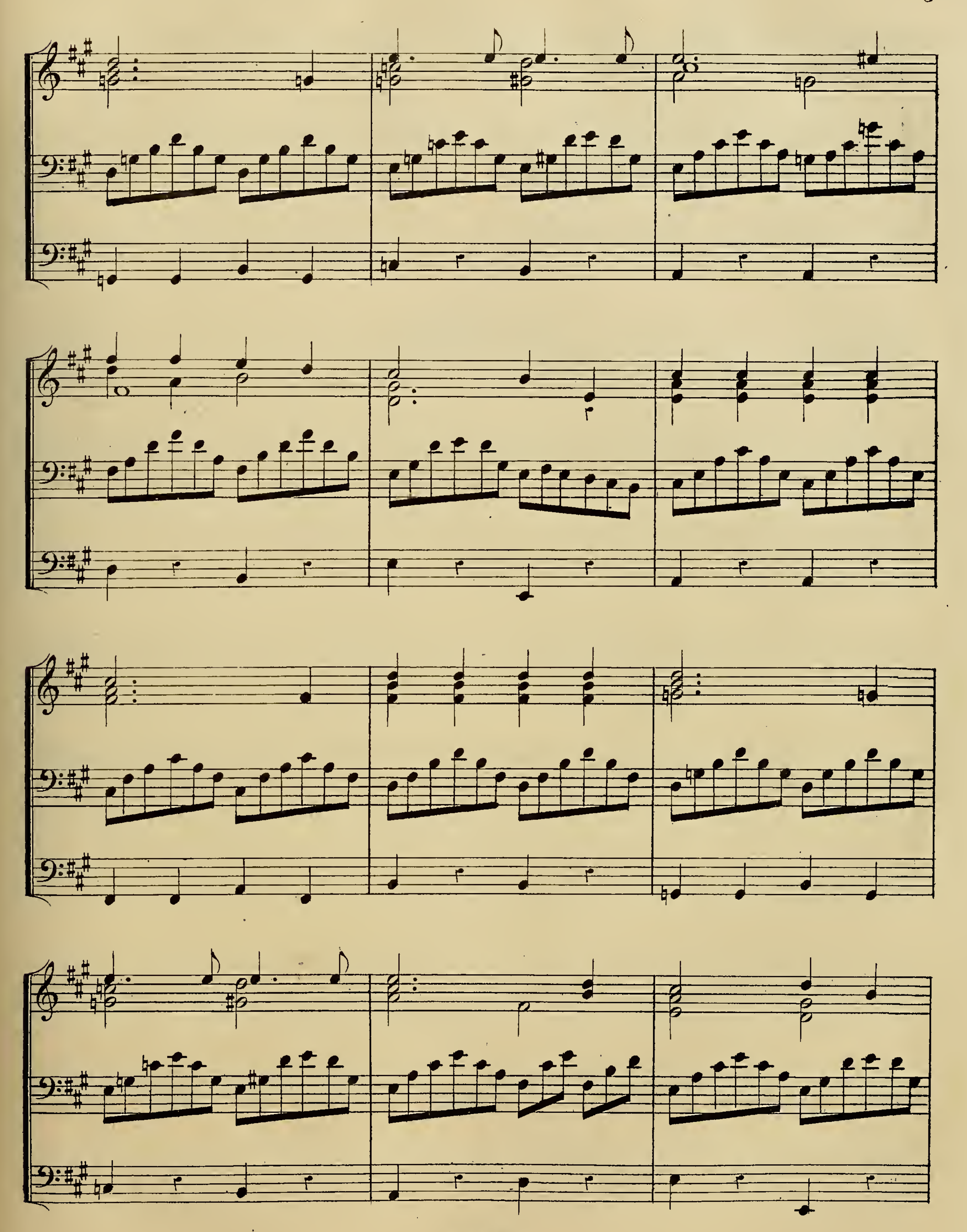
POUR ORGUE.

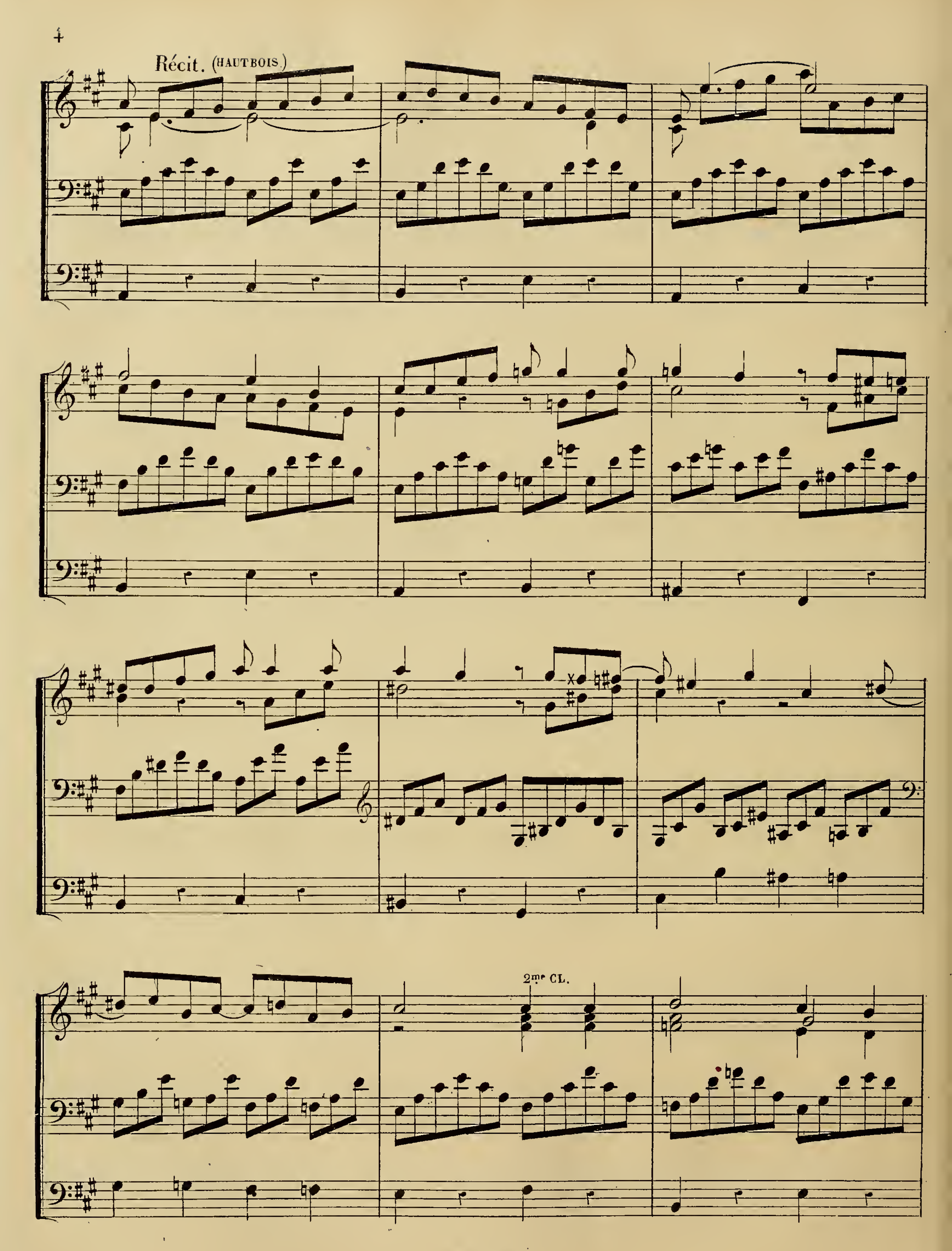
L. NIEDERMEYER.

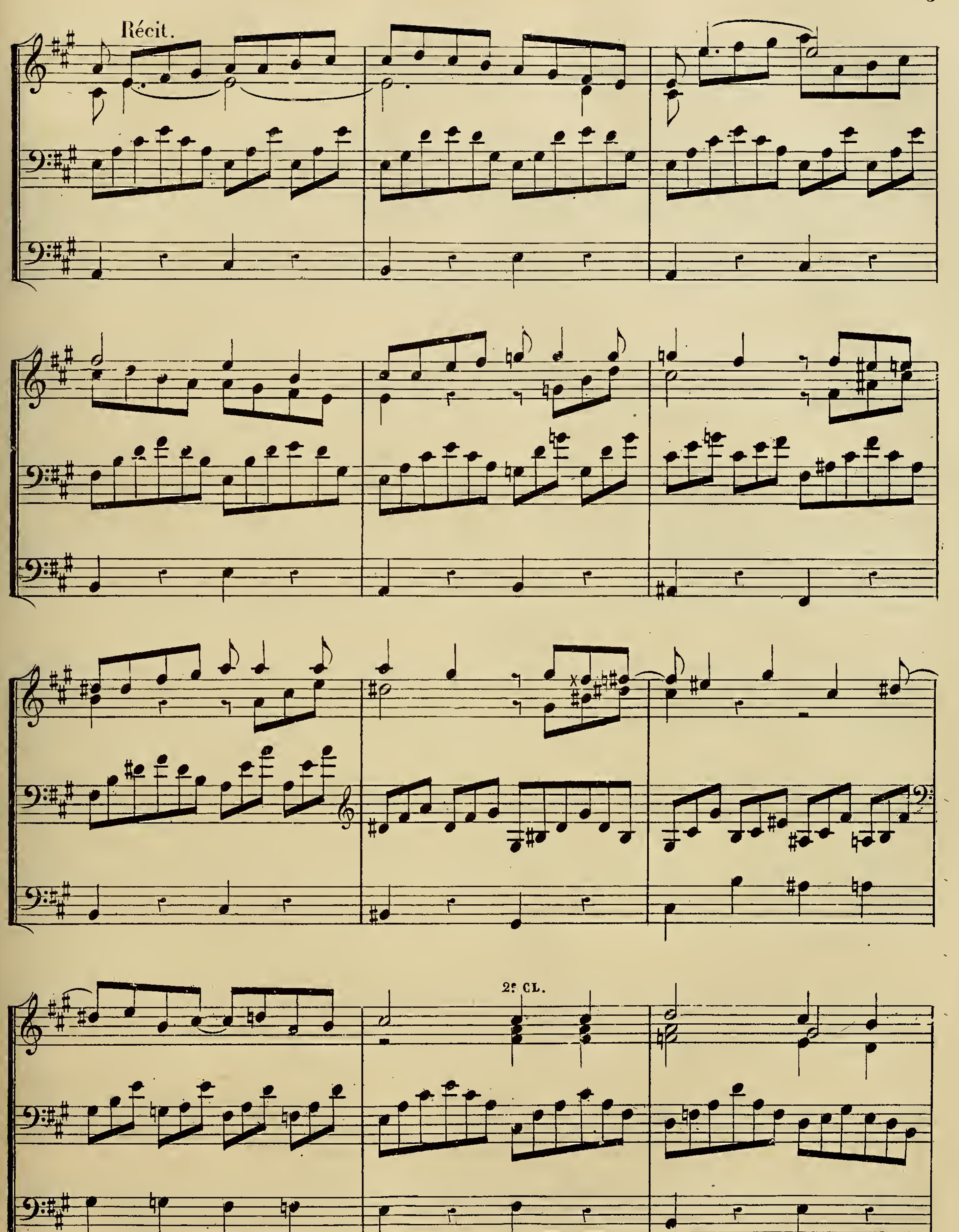


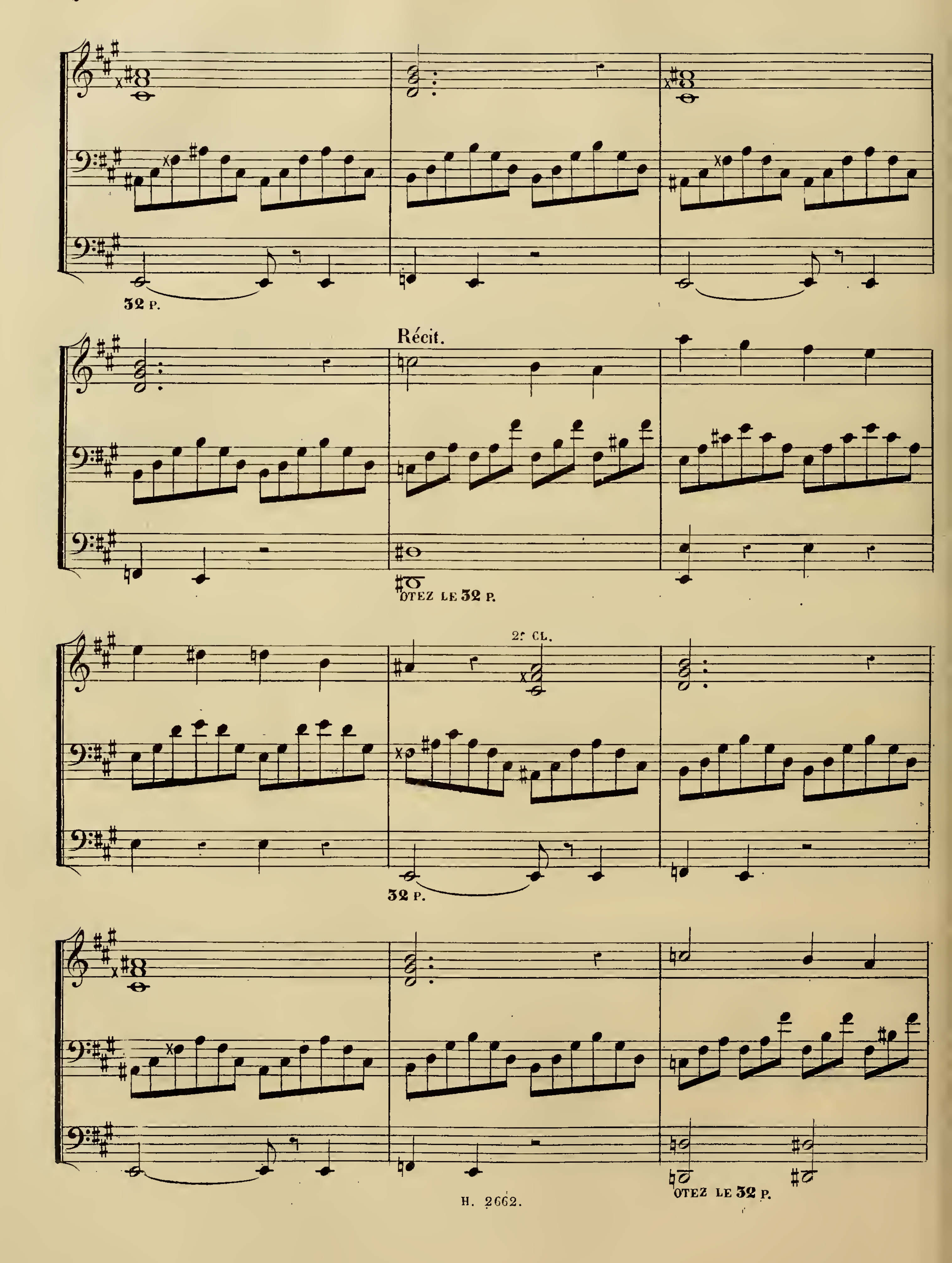
Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne. H. 2662. Imp. Thierry, 1, cité Bergère.


OTEZ LES FLÛTES
OTEZ LE 32 P.
2e. CLAVIER. (Jeux doux.)
1er C.
Allegro. ♩=92




Récit. (HAUTBOIS)
2me CL.


Récit.
2e CL.



32 P.
Récit.
OTEZ LE 32 P.
2e CL.
32 P.
OTEZ LE 32 P.


32 P.
2e C. GAMBE DE 8 P.
FL. DE 8 P.

1re Année. — N° 10. 15 Janvier 1858.

LA MAITRISE

JOURNAL DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi, quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Cº, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1º **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2º **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3º **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à MM. HEUGEL et Cº, éditeurs du Ménestrel, Aux bureaux de la Maîtrise, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 289.

SOMMAIRE DU Nº 10.

TEXTE.

MUSIQUE DE CHANT.

ORGUE.

ACTES OFFICIELS.

Par un arrêté en date du 26 novembre dernier, et sur la demande de Mgr. le cardinal archevêque de Paris, S. E. le ministre de l'Instruction publique et des Cultes a accordé une demi-bourse dans l'École de musique religieuse, dirigée par M. L. Niedermeyer, au sieur Stanislas-Louis-Jules Pilinski.

APERÇU HISTORIQUE ET CRITIQUE SUR LES LITURGIES ANCIENNES.

Hoc erat in votis. Oui, nous pouvons le dire avec le poète latin, quoique dans un ordre d'idées très-différent, nous appelions depuis longtemps de tous nos désirs l'œuvre de restauration du chant liturgique et de la musique religieuse que *la Maîtrise* se propose de réaliser.

Attristé, comme chrétien et surtout comme prêtre, à la vue de la décadence de plus en plus rapide du chant grégorien et de l'invasion de la mauvaise musique dans la plupart de nos temples catholiques, où elle règne en souveraine aux plus grandes solennités de l'Église, nous nous sommes souvent demandé si les formes mélodiques consacrées par un saint et grand Pontife au culte divin ne reprendraient pas un jour la place due à la majesté du plain-chant; s'il ne se formerait pas une sainte croisade pour assurer son légitime triomphe sur une rivale de bas lieu, qui souille trop souvent nos sanctuaires. Eh quoi, nous sommes-nous dit maintes fois dans notre douleur, ne surgira-t-il pas enfin une tribune spécialement vouée à la défense des vrais principes du chant traditionnel de l'Église et de la musique religieuse, pour rendre au temple sa dignité et à la prière son saint recueillement? Ne s'élèvera-t-il pas un homme de science et de foi qui veuille porter d'une main ferme le drapeau de l'art chrétien, se mettre à la tête de tous ceux qui sont résolus à combattre pour cette noble cause, et assurer à la religion le respect et les hommages que commande la chose la plus auguste qui soit sur la terre? Ah!

qu'il paraisse enfin ce savant défenseur des bonnes doctrines, ce courageux champion de l'Église! Qu'il vienne la venger de tant de profanations, et dire bien haut que les temples catholiques, où les plus grands artistes ont trouvé la source de leur gloire, ne sont pas faits pour donner asile à des œuvres qui déshonorent la maison de Dieu. *Exoriare aliquis.... ultor?*

Ainsi disions-nous dans le secret de notre cœur affligé, quand tout à coup une publication, conçue sur un large plan, se présente pour accepter cette mission sacrée. Nos vœux ont même été dépassés. Au lieu d'un homme de savoir et de courage que nous demandions, *la Maîtrise* a fait son apparition dans le monde appuyée sur deux vaillants soldats de la science musicale, l'un et l'autre avantageusement connus du public, également distingués dans leur spécialité. Ils plantent d'une main hardie leur bannière sur les plus hauts sommets de l'art, proclament hautement ses lois séculaires, indiquent les principes à suivre et les modèles à imiter, pour vivre dans la mémoire des hommes et obtenir la reconnaissance de l'Église. Honneur à MM. Niedermeyer et d'Ortigue, qui viennent de former une sainte ligue pour combattre le faux goût de leur époque, résister à l'entraînement de la vogue, et se poser comme les défenseurs de l'art catholique contre les invasions d'une musique à la fois inepte et sensualiste! Qu'ils soient les bienvenus! Les encouragements et les appuis ne leur manqueront pas plus que les succès. Ils méritent les uns comme les autres à cause du but honorable qu'ils poursuivent, et qui ralliera autour d'eux tous les hommes de foi et d'intelligence.

Nous-même, tout obscur que nous sommes, nous nous faisons un devoir de répondre, dans la mesure de nos forces, à leur appel, heureux que nous sommes d'apporter notre grain de sable à cette œuvre de restauration et d'édification. C'est dans cette vue, que, suivant le désir qui nous a été exprimé, nous allons présenter quelques notions sur les *liturgies anciennes*, en faveur des artistes compositeurs, qui ne peuvent se dispenser d'acquérir la connaissance, au moins générale, de cette matière, sans se rendre incapables de concourir efficacement pour l'église, et honorablement pour eux-mêmes, aux solennités du culte. C'est par cette étude qu'ils jugeront des conditions auxquelles leurs œuvres sont tolérées quelquefois dans nos temples par les décrets des conciles, et des moments où ils doivent s'effacer devant la majesté du chant grégorien, quand les convenances liturgiques le commandent pour l'expression des sentiments qui doivent être rendus à l'unisson. Pour cette esquisse, nous nous sommes appuyé sur les *Institutions liturgiques* du docte Dom Guéranger, persuadé qu'on ne saurait suivre un meilleur guide. Puissions-nous inspirer le désir de chercher dans cet excellent ouvrage des détails dans lesquels nous ne pouvons entrer ici, où il n'est guère possible que d'offrir quelques reflets du travail important du pieux bénédictin.

Paris, le 27 décembre 1857.

L'abbé A. Arnaud,

Chanoine honoraire de Poitiers et de Verviers.

S'il est une erreur funeste à la science et aux arts tributaires du catholicisme, c'est celle qui consiste à regarder la connaissance de la liturgie comme exclusivement du domaine du clergé. On ne saurait dire combien ce faux préjugé a causé de méprises et d'anachronismes aux écrivains, aux peintres, aux statuaires, aux architectes, aux archéologues, aux compositeurs de musique, qui, tout en s'occupant de l'Église catholique, se croient dispensés d'étudier sérieusement son histoire, les formes et les exigences de son culte.

Les grands artistes des siècles passés n'avaient pas ce dédain ou cette indifférence pour une étude aussi essentielle. C'est parce que, à la foi vive qui fait le chrétien, ils joignaient les investigations patientes qui font le savant; c'est parce qu'ils retrempaient leur talent naturel aux sources sacrées de la religion et s'inspiraient de ses dogmes augustes, qu'ils ont laissé des chefs-d'œuvre qui font l'ornement de nos temples, comme ils sont devenus les trophées de leur gloire.

Tant que nos artistes modernes ne connaîtront pas, au moins dans une certaine mesure, l'histoire ecclésiastique, et n'auront pas une idée juste des formules et des symboles du culte divin, ils ne lègueront à l'avenir rien de bon et de durable. Il faut qu'ils vivent, qu'ils travaillent dans cette atmosphère surnaturelle, s'ils veulent produire des œuvres dignes de la reconnaissance de l'Église et du respect de la postérité. Les succès éphémères de la vogue, les éloges des esprits frivoles, ne vaudront jamais l'estime des hommes religieux, des gens de goût, et la renommée qui couronne les travaux inspirés par le génie chrétien. Il est grandement temps que les artistes, et en particulier les compositeurs, qui ont la prétention de concourir aux splendeurs du culte, renoncent aux vains applaudissements d'une foule ignorante et sensualiste, pour s'occuper de mériter les sympathies, bien autrement flatteuses, des âmes pieusement chrétiennes et les suffrages des vrais connaisseurs. Les musiciens devraient songer que, lorsqu'ils désirent substituer leurs compositions à la mélodie grégorienne, si favorable à la piété et qui a pour elle la sanction des siècles, ils contractent l'obligation stricte d'interpréter religieusement les paroles liturgiques, et d'élever les cœurs vers Dieu en donnant de l'essor à la pensée chrétienne. Ce n'est qu'à cette condition que la musique est tolérée dans les églises par les décrets des conciles, et pour des occasions infiniment rares, en se conformant toutefois aux convenances de la liturgie quand elles lui prescrivent de s'effacer devant la majesté du chant traditionnel. Vouloir, dans un intérêt de vanité ou par des calculs d'ambition, qu'elle trône dans nos sanctuaires uniquement pour charmer l'oreille des hommes charnels, c'est déshonorer le lieu saint, troubler le recueillement de la prière, et se rendre infidèle à une belle mission. C'est, par malheur, ce qui arrive trop souvent. Jusqu'ici, hors quelques rares exceptions, on n'a fait entendre dans nos temples que de la musique qui *pose;* qu'on nous donne enfin de la musique qui *prie*. Nous avons assez, et même trop, de celle qui n'est que le produit de l'esprit et vise sans cesse à l'effet, comme sur les théâtres et dans les salles de concert; nous voulons une fois pour toutes, et depuis longtemps, de la musique catholique, de celle qui part du cœur, qui prend sa source dans les convictions de la foi, n'aspire

qu'à glorifier Dieu et à édifier ses fidèles adorateurs. Mais, pour atteindre à ces hautes régions de l'art musical, il est indispensable que le compositeur, sans parler d'autres conditions faciles à pressentir, se nourrisse des croyances chrétiennes, s'abandonne exclusivement à leur sainte influence, et, se proposant un but divin, s'identifie à la liturgie de l'Église, et ne cherche ses succès que dans les émotions de la conscience de ses auditeurs rassemblés au pied des autels. A notre sens, c'est là le triomphe de l'art ; car, comme l'a dit le poète : « *Pour m'arracher des pleurs, il faut que vous pleuriez.* »

I.

La liturgie, si l'on prend ce mot dans son acception la plus large, est la forme du culte public.

Que la religion professée par un peuple soit fausse ou vraie, les hommages et les supplications qu'il adresse à la Divinité ne peuvent se produire d'une manière collective qu'au moyen de rites, de chants, de cérémonies, qui leur impriment le caractère de solennité convenable aux communications qui s'établissent par le culte entre les hommes et l'être supérieur qu'ils invoquent. C'est cet assemblage de rites, de cérémonies et de chants qui constitue la liturgie. Les innombrables religions de l'antiquité payenne, pour ne parler que de celles-là, en avaient donc une aussi, qui était propre à chacune d'elles. La raison en est, que là où se trouve un culte national et un sacerdoce, l'acte religieux, accompli au nom et en présence du peuple, est toujours soumis à des règles qui ont pour but d'en faire sentir l'importance aux hommes réunis devant un autel, afin de les mieux disposer à se rendre favorable la puissance surnaturelle dont ils implorent le secours. Hâtons-nous de dire que cette pratique générale et traditionnelle, dans le polythéisme, d'entourer l'acte religieux de formes spéciales pour en relever la grandeur, n'est autre chose qu'une dérivation, sous ce rapport, du culte primitif ; et la liturgie rattache ainsi son origine à la famille de laquelle est sorti le genre humain et aux premiers sacrifices offerts par la reconnaissance au Dieu créateur et conservateur.

C'est donc en remontant au premier âge du monde qu'on trouve son point de départ dans l'histoire, qu'on peut en suivre les traces vénérables, assister à sa marche progressive, et la constater, dès sa naissance, comme une institution éclose sous un souffle divin.

Les offrandes de Caïn et d'Abel sont les premiers sacrifices dont il soit fait mention dans le plus ancien livre connu des hommes. Ils supposent un ordre préexistant, et laissent déjà voir, dans la seconde génération humaine, la première altération que subit le culte divin. Enos lui rendit sa pureté originelle. Il fit plus encore : *il commença*, dit le récit biblique, *à invoquer le nom du Seigneur*, c'est-à-dire qu'il institua, suivant les commentateurs des livres saints, des cérémonies destinées à donner plus d'éclat à l'acte de religion rempli en commun par les membres du foyer domestique. Car le culte, bien qu'agrandi par lui et devenu extérieur, n'en restait pas moins circonscrit dans le cercle de chaque famille. Jusqu'à ce juste, il paraît en effet n'avoir été qu'un hommage individuel et isolé, rendu à Dieu sous un mode très-élémentaire. Mais, à partir de ce pieux fils de Seth, il se montre sous une certaine forme solennelle, et comme expression des sentiments collectifs de tous les assistants d'une même lignée. C'est la première époque où la liturgie prend un caractère précis, uniforme, et se dégage, pour ainsi dire, des langes de son origine. Le culte et le sacrifice se perpétuent, après le déluge, par Noé, qui, à peine sorti de l'arche, rend grâces au Seigneur de l'avoir épargné, lui et sa famille, dans cette universelle destruction du genre humain, et lui immole des victimes choisies parmi les animaux purs sauvés à cet effet par l'ordre du Ciel. De grands patriarches ajoutent une page nouvelle à l'histoire de la Liturgie. Abraham, Isaac, Jacob, continuant la tradition religieuse par la prière unie au sacrifice, élargissent le culte par la consécration, avec l'huile, des lieux où Dieu leur a fait sentir sa présence. Apparaît ensuite Melchissedech, roi et pontife, offrant au Très-Haut, par le pain et le vin, une hostie pacifique, type du sacerdoce et du sacrifice réalisés, 1948 ans après, par le Messie dans le banquet suprême du cénacle.

Quand la loi mosaïque réunit tous les Hébreux sous un même gouvernement, le culte divin s'environne d'une splendeur jusque-là inconnue. Avant cette époque célèbre, sa forme extérieure ne correspondait qu'aux situations et aux devoirs de la vie domestique, et la Liturgie était naturellement réduite aux mêmes proportions. Par les institutions de Moïse, elle reçoit de vastes développements qui élèvent les pratiques religieuses, transmises par les ancêtres, à l'état de culte public et national. Les prescriptions de ce législateur, divinement inspiré, sont nombreuses à cet égard. Elles établissent plusieurs sortes de sacrifices, des expiations, l'offrande des prémices, le feu sacré, les encensements et diverses autres observances qui, avec l'onction des rois et quelques pratiques traditionnelles, forment un rituel complet. On y voit un sacerdoce qui se recrute sans cesse dans une des douze tribus, exclusivement investie du ministère des choses sacrées; et, jusqu'aux vêtements sacerdotaux, tout y est prévu et déterminé d'une manière invariable et conforme à l'état social d'un grand peuple, seul dépositaire de la promesse d'un rédempteur futur de l'humanité, seul, entre toutes les nations, rendant au vrai Dieu un culte qui lui fût agréable. Ajoutons que, dès le temps de Moïse, apparaissent l'Agneau pascal, le chant des hymnes, l'accompagnement des instruments de musique pour célébrer le miraculeux évènement de la délivrance du peuple de Dieu de la tyrannie des Pharaons; et que plus tard, par les soins du prophète-roi, de nombreux chœurs de chantres et un immense corps de quatre mille musiciens exécutaient, à tour de rôle et de semaine en semaine, devant l'Arche-Sainte dans Jérusalem, ces cantiques magnifiques composés en l'honneur de Jéhovah, sans rivaux dans aucune littérature, qui retentissent encore autour des autels catholiques, et même dans les temples des diverses sectes chrétiennes qui ont déserté l'étendard de l'unité religieuse.

Mais la loi mosaïque n'était qu'une préparation à une loi plus parfaite, à laquelle la première devait faire place comme les figures aux réalités. Quand *tout est consommé* sur le Golgotha, et que le Christ, remonté aux cieux, a fait descendre sur les apôtres l'Esprit sanctificateur pour assurer la perpétuité de son œuvre divine jusqu'à la fin des siècles, alors s'ouvre pour le culte une ère nouvelle de grandeur et

de majesté où viennent graduellement se déployer toutes les magnificences de la Liturgie. Lorsqu'elle atteint son entier développement, elle s'élève enfin à un si haut degré de splendeur, qu'elle devient à la fois une source d'enseignement et de consolations pour les âmes pieuses, une source de science et de gloire pour les savants et les artistes qui savent l'étudier et y chercher des inspirations. Le moment où l'exercice de l'apostolat des douze disciples du Christ succède de droit au pouvoir enseignant de la synagogue abrogée, est aussi celui où surgit la Liturgie catholique, qui est, suivant la définition du révérend abbé de Solesmes, Dom Guéranger, *l'ensemble des symboles, des chants et des actes au moyen desquels l'Église exprime et manifeste sa religion envers Dieu.* Le mot liturgie, appartenant à la langue ecclésiastique, est formé du rapprochement de deux mots grecs, Λεῖτος ἔργον, qui signifient *action publique*, et par lesquels l'église orientale désignait les rites et les cérémonies spécialement relatifs au sacrifice de la messe, tandis que l'Église latine comprend sous cette appellation toutes les parties du culte catholique, qui se résument dans le Missel, le Bréviaire et le Rituel. On verra, par les détails dans lesquels nous allons entrer, que jamais un culte ne s'offrit aux hommes sous une forme plus vénérable et dans des conditions plus dignes de la méditation des esprits sérieux.

L'abbé A. Arnaud.

CHORON.

J'ai plus d'une fois écrit ma pensée sur Choron, et je l'écris encore, et je l'écris toujours avec la même vivacité de souvenir pour le bon génie de ce maître à qui l'art sacré doit tant de gratitude.

Et puisque des efforts sont faits pour reprendre et perpétuer sa grande école, il convient de rendre son nom présent à ceux qui secondent cet heureux dessein.

La gloire de Choron est toute personnelle; elle tient moins à des productions écrites qu'à un ensemble de dons qui ont fait durant sa vie son autorité et expliquent après sa mort la continuité de sa renommée.

Si Choron n'avait été qu'un maître de musique, savant, habile ou passionné, son nom serait déjà mort; mais il fut plus qu'un maître, il fut un fondateur d'école; il renouvela la vieille tradition du chant catholique, et il apporta à cette œuvre toute la puissance d'un génie nourri de toutes les études savantes sans exception.

J'ai rappelé ailleurs et je répète ici que Choron avait été un des premiers élèves de l'Ecole polytechnique. Monge, le créateur de cette Ecole, l'avait distingué; il le chargea de faire pour lui son cours de géométrie descriptive à l'Ecole normale. Plus tard, à la restauration des leçons du Collége de France, il manqua un professeur d'hébreu: la chaire fut confiée à Choron. On aurait pu lui confier de même un cours de grec. C'est assez dire ce qu'il y avait de puissant en cette tête musicale. Or, la musique elle-même fut pour lui comme une partie de la science humaine; c'est aussi de cette sorte qu'elle était comprise dans les sept arts du moyen âge; Choron ne soupçonna pas qu'il pût lui convenir, soit pour l'intelligence, soit pour le plaisir, d'avoir un instrument pour auxiliaire de la science musicale ainsi entendue. Choron était un philosophe, docteur ès-musique, à la manière de Pythagore; la science était dans sa tête, le reste était la partie inférieure de l'art.

Cependant la musique ne fut pas pour lui une pure théorie; il en sut la pratique, il en étudia les secrets, et nulle nature ne fut plus sensible que la sienne aux délicatesses de ce qu'on appelle l'exécution. La moindre imperfection le faisait frissonner; sa sévérité même était féroce; pour ne pas entendre une exécution médiocre, il se serait enfui au bout du monde.

Qu'on voye donc quel maître ce dut être que Choron, avec cette puissance d'esprit ouvert à toutes les études humaines, et appliqué de préférence à un art que les classifications modernes ont mis arbitrairement en dehors des sciences proprement dites.

Et dès l'abord on voit que Choron ne dut avoir rien de commun avec la plupart des maîtres ou avec ceux des praticiens qu'on appelle des artistes; peu d'entr'eux le comprirent; plusieurs le dénigrèrent: il se vengea de tous par le ricanement et le mépris.

C'est ce qui donna à sa vie un caractère de mobilité un peu fantasque. On l'avait vu s'en aller fonder une école à Falaise avec Coëssin, ce rêveur d'éducation par le raffinement des plaisirs; mais le cynisme de ce moraliste l'eut bientôt révolté.

Plus tard, on imagina de le faire directeur de l'Opéra. Ce fut assurément une méprise; Choron, abstrait en ses poursuites du beau musical, n'avait rien de ce qu'il faut pour discipliner une armée de chanteurs et de danseurs, où chacun suit son inspiration et où toute l'inspiration est la vanité, le caprice et le plaisir.

Il s'enfuit avec horreur de ce pêle-mêle de folies, de vices, de jalousies et de prétentions, et, rendu à lui-même, il suivit son instinct et s'alla cacher dans un réduit de la rue d'Assas, où il réunit cinq ou six enfants à qui il se mit à enseigner le chant, assisté d'un joueur d'épinette. Ce fut l'origine de la célèbre *École de musique religieuse*, plus tard établie rue de Vaugirard, qui devait renouveler en France toutes les traditions de l'art sacré.

Quelques admirateurs avaient d'abord applaudi ces commencements; quelques prêtres en pressentirent le bienfait pour l'Eglise. L'école grandit; je fus le plus ardent peut-être à exciter Choron à ouvrir une salle où les amis de l'art sérieux pussent jouir de l'étude des vieilles œuvres délaissées par la frivolité des virtuoses. Pourquoi ne pas nommer surtout Mgr de Quélen, l'admirable archevêque, si prompt à deviner et à vouloir ce qui devait donner de la dignité au culte catholique? Pourquoi ne pas nommer aussi un homme d'épée, le général Clouet, enthousiaste comme un poète et savant comme un professeur? Il y avait enfin une *Maison du Roi*, protectrice des arts élégants et utiles. Choron fut secondé; la salle fut ouverte, et alors pour la première fois depuis plus d'un siècle on entendit ces admirables œuvres de Palestrina et de Hændel, de Clari et de Marcello, mêlées des productions primitives de l'Ecole française, point de départ de toutes les autres.

Ce serait aujourd'hui un récit très-curieux, et surtout très-instructif, de reprendre la marche des leçons de Choron,

à partir de ce *sous-sol* de la rue d'Assas, où se fit ce premier essai de méthode harmonique, jusqu'aux exercices si brillants et si applaudis de la rue de Vaugirard. On imagine aisément que les leçons de Choron ne devaient ressembler à celles d'aucun autre ; tout s'y mêlait, la musique, la philosophie, le sérieux, le rire, le goût, la passion, l'enthousiasme et parfois le burlesque. C'est par cet ensemble que Choron allumait le feu au cœur de ses élèves; ils ne le comprenaient pas toujours, mais plusieurs m'ont dit depuis que moins ils le comprenaient plus ils croyaient à sa parole, plus ils obéissaient à son inspiration.

Ici je demande la permission de me citer :

« Quiconque n'a pas vu Choron à *sa classe de trois heures* (1), disais-je dans un écrit de 1837, ne sait rien de ce professeur extraordinaire. Le voilà, un diapazon à la main, dans sa chaire, en présence de cent élèves. Il frappe le *la*, il prend le ton, il donne le signal. Tout le monde part. Cela va bien ! Point du tout ; Choron trépigne, il frappe du pied, de la main, il ébranle sa chaire, il crie: *Ce n'est pas ça!* silence profond.

» Encore le *la*. Mais cette fois Choron fait un préliminaire sur le morceau qu'on va dire. Il expose la pensée du maître. Cette pensée, il l'a cherchée, il l'a devinée, il la tient. Rien n'est plus clair.

» Encore le *la* et le ton. On part de nouveau. Cela va bien cette fois. Choron crie de toutes ses forces: *Bien! bien! bien!* Vous croyez que le morceau est emporté. Mais voici le regard de Choron qui s'allume. *Ce n'est pas ça! Je me suis trompé!* s'écrie-t-il. Silence dans toute la salle à cette parole du maître.

» Alors Choron reprend le morceau. Il médite une minute. *Je m'étais trompé!* répète-t-il. Voici la pensée qu'il faut rendre, et il dit cette pensée. Il la dit avec entraînement, avec conviction, avec éloquence. Quelquefois la parole lui manque, alors il chante. Sa voix est brisée, mais elle est saisissante. A son chant d'une mesure il fait succéder une leçon de philosophie, une vue morale, un trait d'esprit, une épigramme, un éclat de rire, un cri de douleur, une observation d'artiste, une pointe de musicien, et cela tout à la fois: vous n'avez plus le temps de respirer.

» Allons, le *la !* Silence! Choron redit la pensée principale; c'est bien elle! la voilà!

» Encore le *la !* Y êtes-vous? Choron reprend encore ses méditations de philosophe, de poète, d'artiste, de maître d'école. C'est un mélange de gravité et de bouffonnerie, devant lequel on se tient immobile de surprise. On ne sait s'il faut rire, on ne sait s'il faut admirer. Mais cela est nouveau, cela est étrange, cela est saisissant. C'est un spectacle.

» Toujours le *la!* On part enfin. Voilà la pensée qui se déroule; voilà le flot qui marche; voilà l'œuvre qui se développe ; voilà le génie trouvé, exposé, étalé dans toutes ses magnificences. Suivez l'œil de Choron, si vous pouvez ; suivez ses émotions, suivez la mobilité de son visage, de ses traits, de tout son être. Il pleure, il rit, il chante, il crie, il saute, il frappe des mains, il applaudit, il s'applaudit, il se loue, il loue tout le monde, l'auteur, les maîtres, les enfants. Le morceau est trouvé.

« Or, ce morceau trouvé, il faudra à présent le dire, le redire encore, le redire toujours, un mois, deux mois, six mois, un an, pour lui donner toute son expression et sa vérité. Et voilà comment vous autres, applaudisseurs enthousiasmés, qui veniez trois mois de l'année entendre ces ravissants concerts de la rue Vaugirard, vous aviez vos surprises si longuement et si savamment préparées. Choron avait ainsi recherché la tradition perdue de ces grandes œuvres du seizième et du dix-septième siècle, pour les rendre à la vie en quelque sorte, et sans Choron et *sa classe de trois heures* nous ne saurions de Palestrina, de Clari, de Hændel, de Carissimi, que leur renommée sans la comprendre. C'est Choron qui a arrêté brusquement la folle décadence de la musique de *brouhaha* et de *fioritures*, pour la ramener à son élément poétique, qui est la simplicité, la vérité, la nature. »

Ainsi je parlais il y a vingt ans. Par malheur, le bruit a recommencé avec les futilités, et il reste à reprendre fortement l'œuvre de Choron et à renouveler ses luttes contre le goût pervers des écoles et du public.

Quant à la méthode de Choron, elle était un peu comme sa *classe de trois heures*, quelque chose de tout à fait personnel, et pour cela très-difficile à définir et à transmettre. Il a pourtant formulé son enseignement; nous avons ses traités, ils sont savants ; quelques-uns le sont trop, peut-être (1); mais sa méthode propre, c'était lui; et tandis qu'autour de lui des maîtres très-intelligents et très-habiles appliquaient les procédés élémentaires ou techniques, connus de tous, lui, avec son inspiration distincte, et indépendamment de toute méthode écrite, animait et fécondait l'ensemble des leçons ; et c'est là ce qui devait échapper à toute tradition.

Mais ce qui doit être dit à tous les maîtres, c'est que la puissance propre de Choron dans son école tenait à la foi profonde qu'il avait dans son art, et son art ce n'était pas la musique en ses formes connues et saisissables, c'était l'idéal du beau réalisé par des sons. Aussi voulait-il que ses élèves n'eussent rien de commun avec les autres écoles. Un jour, dans cette fameuse *classe de trois heures*, où Choron laissait échapper son génie plutôt qu'il ne suivait une méthode, il arrête brusquement le chant, il frappe sur sa chaire, il crie *silence!* Il cherche de son œil en feu un malheureux petit chanteur qui donnait sa voix sans retenue, croyant bien faire. Il a découvert le coupable, il le nomme, il lui jette au nez sa petite calotte rouge, avec des injures et des quolibets, et finit par cette effroyable réprimande : « *Tais-toi! tu chantes comme au Conservatoire.* » On eut dit un coup de tonnerre tombé sur la salle; mais aussitôt un grand éclat de rire avait suivi, et Choron allait ramasser sa calotte en caressant le pauvre petit étourdi.

Ce qu'il y avait de sérieux, c'était la volonté systématique de faire chanter autrement qu'on ne chantait soit au Conservatoire, soit au théâtre. « Qu'est-ce que vous faites, lui disais-je un jour, avec votre *École de musique religieuse*? Vous faites des chanteurs d'*opéra*. — Non ! me répondit-il ; je leur apprends à chanter de telle sorte que s'ils vont au théâtre ils seront sifflés.

Ce mot est sublime !

(1) C'était la classe générale.

(1) Je parle particulièrement du *Manuel complet de Musique*, ou *Encyclopédie musicale*, par M. Choron et M. de La Fage.

Et Choron était sincère en sa conviction, tant il avait en horreur le goût public. Un soir, vers minuit, j'entends carillonner à ma porte; c'était Choron : il arrivait essoufflé; « Ils l'ont sifflé ! » me cria-il sans explication. — Qui? lui dis-je; qui a-t-on sifflé ? qui a sifflé? — Il lui ont jeté des pommes cuites ! — De qui donc et de quoi donc parlez-vous? Il fallut du temps pour l'explication. Enfin il voulait que je susse que le parterre de l'Odéon avait sifflé Duprez, son élève chéri ; et il était content; et il m'apportait sa joie : « Je le lui avais dit, ajoutait-il, il ne m'as pas écouté. » — Est-ce que je t'ai appris à chanter pour les brutes ! » disait-il en s'en allant. Bref sa méthode était justifiée ; c'était tout ce qu'il voyait dans la déconveuue de Duprez.

Il arriva pourtant que Duprez, à qui Choron avait dit dès son enfance : *Toi, tu n'auras qu'à chanter la gamme, et tu charmeras le monde*, il arriva que Duprez, qui se sentait de force à justifier ce présage, pourvu qu'il eût un public digne de lui et de son maître, s'en alla porter sa voix en Italie, et on sait par quel enthousiasme il fut partout accueilli. Cette fois tout était changé; Choron triomphait, mais en insultant les juges parisiens; que de verve, de ricacanement et de joie! quels trépignements! quel mélange de rire et de larmes ! c'était un bonheur plein de naïveté et de malice ; on avait contesté l'École de Choron, elle était vengée par la gloire de Duprez.

L'envie toutefois n'était pas vaincue ; on imagina de dire et de faire croire que Duprez avait trouvé en Italie un maître et des leçons qui lui avaient révélé des artifices auparavant inconnus. Il fallait bien justifier de la sorte ses mauvais succès de Paris, et disposer l'opinion à se démentir plus tard elle-même sans trop de honte ; et lorsque Duprez reparut, on lui fit des triomphes comme à un étranger. Mais Duprez renia cette gloire : « Tout ce que j'ai, et tout ce que je sais, disait-il, et il me le dit à moi-même, je le dois à M. Choron. » A la fin notre justice a bien voulu s'accoutumer à cette pensée, et la triste envie fut apaisée, surtout après que la méthode de *vocifération* de l'Opéra a eu épuisé les forces et ravagé la voix de Duprez. Alors ni sa gloire ni celle de son maître n'a plus été importune, et il a été permis de parler de l'un et de l'autre sans faire pâlir aucune rivalité.

Quant à Choron, il ne devait pas jouir longtemps de son œuvre musicale. La révolution de 1830 extermina l'*école de musique religieuse;* l'illustre maître qui avait vu grandir auprès de lui M. Monpou, M. Dietchs, M. Nicou, M. Scudo, M. de Saint-Germain, ne sut bientôt plus que faire du secours de leurs talents et de leur amitié. Il prévoyait qu'il aurait à finir comme il avait commencé, c'est-à-dire par le petit réduit de la rue d'Assas. Sa santé s'altéra; la douleur rongeait son âme. « Je me suis consolé ces derniers jours, me dit-il, en repassant toutes mes mathématiques. » Il se consola mieux encore en se plongeant dans les méditations religieuses. Il se mit à relire Isaïe en hébreu; ce fut une des distractions de ses derniers mois. Choron n'avait jamais perdu la foi; mais il avait pu être détourné de ce qu'il y a d'austère dans les devoirs de la vie chrétienne. Il voulut que ses amis, que ses disciples fussent présents à l'expression de son regret à cet égard lorsque le prêtre lui apporta les sacrements qui sont la force de la vie et de la mort.

Tel avait été Choron. Il est utile, ai-je dit, de ramener le souvenir de ce grand maître, comme exemple et encouragement, pour ceux qui reprennent son œuvre. Mais je suis loin d'avoir dit tout ce qu'il y a à imiter dans cette vie de travail et d'enthousiasme. Il est une question d'art, aujourd'hui partout remuée, et qui avait longtemps occupé l'attention de Choron, c'est la question de musique ecclésiastique. Le premier, dès 1811, il avait indiqué dans un écrit digne d'être relu aujourd'hui, la *nécessité* de ramener le chant liturgique à l'unité (1). Son génie avait devancé le mouvement qui s'est déclaré de nos jours; mais combien il eut souffert du désordre que ce mouvement a déjà produit et qu'il semble devoir produire encore ! Voici que sous ce nom saint d'Unité s'établit la plus lamentable variété de chant dans tous les diocèses. Choron en eût frémi d'une sainte horreur ! Et aussi je m'arrête à cette remarque, me bornant à faire des vœux pour qu'une autorité de génie se montre, qui mette fin, sous la sanction des pasteurs, à cette anarchie si peu musicale et si peu catholique.

LAURENTIE.

ÉCOLES NORMALES DE L'ÉTAT ET DES ÉVÊQUES EN BELGIQUE.

M. Edouard Grégoir, à qui nos lecteurs doivent déjà d'utiles renseignements sur la musique religieuse en Belgique, nous adresse encore une étude très-précise dans sa brièveté, sur les écoles normales administratives et ecclésiastiques chez nos voisins, et une notice consacrée à décrire l'orgue de l'abbaye de Parc en Belgique, et celui de Saint-Paul à Francfort-sur-le-Mein. Nous communiquons aujourd'hui à nos lecteurs le premier travail de notre correspondant, et nous réservons le second pour un de nos prochains numéros.

Je vous entretenais, Monsieur, dans une première lettre, des progrès, moins rapides qu'on ne le désirerait, mais notables pourtant, qu'a faits depuis quelques années l'art musical parmi nous, et il n'est que juste, ajoutais-je, de faire honneur de cette renaissance, au moins pour la plus grande part, aux écoles normales des Évêques et de l'État, à l'enseignement déjà très-satisfaisant qu'on y reçoit, et à la louable activité dont elles font preuve. Ces établissements, en effet, sont appelés à propager, par l'entremise des écoles primaires, la connaissance et le goût de la bonne musique dans le pays, à former des chantres, à améliorer et à populariser le chant d'église et le chant d'ensemble. Il y a encore beaucoup à faire dans cette direction. La musique est enseignée, il est vrai, dans la plupart des écoles primaires et même dans les campagnes, mais elle est enseignée à l'aide de méthodes imparfaites, et elle y est peu cultivée, comme on peut s'en apercevoir aux examens d'entrée des écoles normales. Les candidats font preuve de connaissances théoriques très-suffisantes, mais la pratique fait défaut, et les progrès de leurs études dans les grandes écoles s'en ressentent naturellement. Prenons patience cependant, tenons compte de ce qui se fait de bon tous les jours ; à tout il faut mettre le temps, et, les écoles normales aidant, le temps amènera une situation dont l'art musical n'aura qu'à se féliciter, j'en ai la ferme confiance.

Les écoles normales de l'État sont, comme je vous l'ai dit, au nombre de deux. Elles ont été fondées en 1844. Les élèves subissent un

---

(1) *Considérations* sur la nécessité de rétablir le chant de l'église de Rome dans toutes les églises de l'Empire, par A. Choron, correspondant de l'Institut de France, etc., etc. Chez Courcier, 1811.

examen pour y entrer, et un nouvel examen pour en sortir. Le cours complet dure trois ans. On y enseigne la doctrine chrétienne, la langue française, la langue flamande, la lecture, la calligraphie, les mathématiques, la géographe et l'histoire, quelques notions des sciences naturelles applicables aux usages de la vie, le dessin linéaire, la tenue des livres, quelques éléments de culture, la gymnastique, la pédagogie et la méthodologie, les éléments de la pratique administrative et enfin la musique. C'est de cette dernière seulement que nous avons à nous occuper.

Voici, pour les trois années, le programme de l'enseignement musical :

1re *Année.* — Musique vocale et plain-chant, chants d'école et chants populaires propres à développer le sentiment moral et national; trois heures par semaine. — Pour les élèves qui font preuve d'une aptitude spéciale, deux leçons d'orgue par semaine, chacune d'une demi-heure.

2e *Année.* — Continuation du premier cours auquel on consacre deux heures par semaine. — Orgue comme pour la première année. — Violon : quelques leçons pour mettre les élèves à même de se servir de cet instrument comme moyen d'accompagner et de soutenir le chant.

3e *Année.* — Musique vocale, plain-chant et orgue comme les années précédentes. — Éléments d'harmonie : une heure par semaine.

Outre ces études régulières, ou pour mieux dire réglementaires, les élèves, pendant les récréations, s'appliquent, sous la conduite du professeur ou d'un des meilleurs élèves, à l'étude de la musique religieuse, en apprenant des chœurs à quatre voix sans accompagnement.

Reprenons, Monsieur, quelques articles de ce programme, et permettez-moi de les accompagner de courtes réflexions.

Le plain-chant, vous le savez, a subi chez nous bien des révolutions depuis quelques années. On le cultive avec assiduité dans les écoles normales ; il y est enseigné d'après des règles fort simples, et l'abus qn'on faisait des demi-tons a été notablement réformé. On a supprimé avec grande raison tout ce qui y avait été introduit de contraire à la gravité et à la dignité du culte.

Mais, pour obtenir des succès dans la pratique de la musique vocale, il faut autre chose que de bonnes méthodes et de la bonne volonté ; il faut encore être doué de facultés naturelles qui trop souvent font défaut parmi nos élèves. Un grand nombre d'entre eux, arrivés à l'âge de dix-sept ans quand ils entrent dans les écoles, n'ont jamais exercé leur voix. L'étude la plus persévérante ne suffit pas alors pour réparer le temps perdu et pour assouplir un instrument devenu rebelle. On ne s'en aperçoit que trop à la dureté incorrigible qui distingue les organes de la plupart des jeunes gens dans nos établissements; les voix y manquent non-seulement de souplesse, mais de l'étendue nécessaire.

Aussi avait-on commis, selon nous, une erreur regrettable en supprimant, dans une refonte qu'on avait fait subir au programme des études, l'enseignement du chant pendant la dernière année. Il a été, avec grande raison, plus récemment rétabli. Non-seulement, en effet, les élèves ne se fortifiaient pas dans la pratique d'un art où ils étaient si loin d'avoir acquis une habileté suffisante, mais ils oubliaient une partie de ce qu'ils avaient appris, et ils perdaient l'habitude d'un exercice avec lequel ils commençaient à peine à se familiariser.

Le nouveau programme a rendu obligatoire pour tous les élèves de la seconde année l'étude du violon, et nous n'aurions que des éloges à donner à cette disposition, si nous ne devions ajouter qu'elle est restée jusqu'à présent une lettre morte et qu'on n'a pas encore trouvé le moyen de la mettre à exécution. La pratique d'un instrument est considérée à bon droit comme indispensable pour épargner au maître, dans l'enseignement du chant, des fatigues préjudiciables à sa santé; mais le maniement du violon présente des difficultés si grandes et si nombreuses, qu'il est à peu près impossible d'arriver à cet égard à de bons résultats. Il ne suffit pas de quelques leçons de violon pour mettre le professeur en état d'accompagner les enfants qu'il instruit. Il n'en est pas chez nous comme en Allemagne où les élèves des écoles normales doivent, à leur entrée dans ces établissements, posséder déjà les premières notions de cet instrument.

L'harmonie pratique était autrefois enseignée aux élèves organistes pendant la deuxième et la troisième année des cours. Ils en reçoivent aujourd'hui, sous l'empire du règlement de 1854, les premiers principes pendant la troisième année. Ils se livrent, comme nous l'avons dit, à ce travail pendant une heure par semaine, ce qui, pour le cours entier, représente une quarantaine d'heures de leçons.

Outre les deux écoles normales de l'État, nous possédons en Belgique, comme on sait, sept écoles normales des Évêques. Le programme des connaissances qu'on y professe est à peu près semblable à celui des écoles normales de l'État. Les établissements ecclésiastiques soumis à l'inspection du Gouvernement reçoivent de lui une subvention qui s'élève à la somme annuelle de 3,000 fr.; l'enseignement y est donné par des prêtres, les élèves y sont peu nombreux, ils ne dépassent guère le nombre de quarante, tandis que ceux des écoles de l'État dépassent quelquefois la centaine.

Pour les écoles de l'État la subvention du Gouvernement atteint le chiffre de 60,000 fr. par an.

Les appointements des professeurs varient de 1,500 fr. à 2,500 fr. Dans chaque établissement un seul maître est chargé de l'éducation musicale. Les directeurs de ces écoles qui appartiennent à la profession ecclésiastique reçoivent un traitement de 3,000 fr., auquel il faut ajouter le logement. Dans les écoles des Évêques les cours se partagent entre cinq à six professeurs.

Cette organisation, je le répète en terminant, a produit d'heureux fruits, et tout permet d'en attendre, pour un avenir prochain, des fruits plus abondants encore.

Wyneghem près d'Anvers.

EDOUARD GRÉGOIR,
Ancien professeur à une des écoles normales de l'État.

NOUVELLES.

— **Un bon exemple à suivre.** — La classe de musique du séminaire de Saint-Dié (Vosges), dirigée par M. l'abbé Hingre (professeur de philosophie et de chant), est agrégée à la Congrégation et Académie de Sainte-Cécile de Rome. Cette insigne privilége lui a été obtenu par Mgr Caverot dans le voyage que Sa Grandeur vient de faire *ad limina apostolorum.*

L'intention de cette petite Société musicale était de se rattacher immédiatement au centre de l'unité artistique et liturgique, et de faire donner à ses efforts persévérants pour la réforme du chant religieux, la consécration de l'autorité la plus haute et la plus sûre en ces matières qui soit dans l'Église. Aussi faisait-elle valoir uniquement comme titre à la faveur de cette glorieuse agrégation « la « sévérité de ses principes; le soin qu'elle a d'exclure toute espèce « de musique qui ne se rattacherait pas, de près ou de loin, à la « grande école romaine; son zèle à promouvoir la splendeur du « culte divin par le chant religieux. » Et le Conseil dirigeant de l'Académie lui fit donner, par son excellent secrétaire, M. le chevalier Francesco Dandini, cette gracieuse et honorable réponse:

« Le Conseil dirigeant de la Congrégation et Académie pontifi- « cale de Sainte-Cécile, de Rome, vient d'apprendre avec une « grande satisfaction qu'une partie des élèves du grand séminaire « de Saint-Dié, réunis sous le titre de *Chœur de Musique*, se livrent « avec zèle à l'étude de la musique religieuse et du plain-chant, « dans le but de promouvoir la splendeur du culte divin. Voyant, « avec bonheur, que, dans ce vénérable séminaire, on cultive ainsi la « musique sacrée qui ajoute tant d'éclat au service des autels, déjà « si auguste par lui-même, lorsqu'elle s'inspire aux sources les plus « sublimes de la science, et que, conformément aux canons des « sacro-saints Conciles, elle se borne à l'expression pure et dévo- « tieuse de la prière, le Conseil dirigeant a résolu de donner un té- « moignage authentique de son estime à la susdite Institution et aux « jeunes clercs qui en font partie, et de leur marquer sa bienveil- « lance en prescrivant que le susnommé *Chœur de Musique* fasse « partie de notre Congrégation et Académie, le considérant comme « affilié à notre Institut. C'est pourquoi il a décrété : 1° que tous les « maîtres, professeurs et élèves, présents et futurs, devront se con- « sidérer comme affiliés, tant qu'ils feront partie du susdit *Chœur* « *de Musique;* 2° que ceux des élèves qui s'y distingueraient et aspi-

« reraient au titre personnel de maître ou membre académicien, « pourront l'obtenir en suivant les formes accoutumées et en faisant « valoir dans la supplique qu'ils adresseront au Conseil dirigeant « leur précédente affiliation; 3° que les jeunes élèves inscrits dans « le *Chœur de Musique* jouiront de tous les priviléges spirituels, « grâces et indulgences accordés par les souverains pontifes à notre « Congrégation, absolument comme tous les autres académiciens. »

Cette lettre était accompagnée d'un diplôme d'affiliation, daté du 22 juillet 1857, portant le sceau de l'Académie et signé de tous les membres du Conseil dirigeant.

— L'espace nous manque pour rendre compte, comme nous l'aurions voulu, de la messe remarquable, pour chœur et orchestre, que notre collaborateur, M. Benoist, a fait exécuter, le jour des Saints-Innocents, dans l'église Saint-Eustache. Nous y avons remarqué surtout dans le *Gloria* et le *Credo* des passages d'un style élevé et tout à fait digne de la réputation de l'auteur. Les soli étaient chantés par Mme Falconi et M. Faure. On assure qu'une exécution plus complète de l'œuvre de M. Benoist aura lieu incessamment, avec le concours de masses vocales et instrumentales plus importantes.

— Par suite de la démission de M. Lefébure-Wély, M. C. Saint-Saens a été nommé organiste de la Madeleine.

CHRONIQUE MUSICALE DE LA PRESSE.

— Le jour de la fête de l'Épiphanie, les élèves de M. Émile Chevé ont exécuté à Saint-Merry une messe nouvelle, à quatre voix sans accompagnement, de M. Elwart, professeur au Conservatoire de musique. *Ménestrel.*

— Une messe en musique, de la composition de M. Deffès, a été exécutée, le jeudi 10 septembre, au collége Chaptal; les solos étaient chantés par MM. Faure et Jourdan de l'Opéra-Comique; le *Laudate* de la messe de M. Ambroise Thomas a terminé la cérémonie. *Gazette Musicale.*

— La maîtrise de Saint-Roch, sous la direction de M. Massou, a exécuté, le jour de Noël, l'oratorio de Lesueur, composé expressément pour cette solennité. *Id.*

— Les *Céciliens* de Caen ont chanté une messe en musique le 29 août dans l'église de Langrune. — Le dimanche 30 août, à l'occasion de la fête patronale de Bicêtre, une grande solennité musicale a eu lieu dans l'église de ce vaste établissement. La Société chorale *l'Odéon*, à laquelle s'était réunie une grande partie des artistes de l'Académie impériale et de l'Opéra-Comique, exécutait une grande messe, le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo* de la messe du sacre de Chérubini. — La Société chorale Agenaise s'était rendue, précédée de la musique militaire de Villeneuve, dans la petite ville de Penne, pour y célébrer des fêtes musicales. Elle a exécuté, le 6 septembre, dans la chapelle de la Vierge de la Pierre-Aiguë, une messe de M. Laurent, son directeur, et le soir, à la bénédiction, elle a chanté un *O Salutaris* du même auteur. *Orphéon.*

— Le *Nouvelliste de Marseille* nous apprend qu'une société de chant s'est depuis peu de temps organisée et se propose pour objet d'exécuter des plains-chants aux messes solennelles et surtout aux messes des morts, car elle veut tout particulièrement consacrer ses efforts à introduire dans les services funèbres une gravité et une dignité dont, à ne considérer que le chant, on a lieu quelquefois de regretter l'absence. Cette société que Mgr l'Évêque a daigné prendre sous son patronage, a, pour marquer avec plus de précision son but, inauguré, avec l'autorisation du vénérable prélat, son utile carrière le jour de la Commémoration des morts, sous la conduite de M. Chevalier, son directeur.

— Lille, le 24 décembre. — La Société de Sainte-Cécile vient de donner une fort belle soirée de musique sous la direction de son intelligent chef, M. Émile Steinkuhler. Le programme se composait de fragments de l'*Hymne à la nuit* de Neukomm, d'*Euryanthe* de Weber, d'*Elie* de Mendelssohn, du *Prophète* de Meyerbeer, du *Messie* de Haendel; en outre, il comprenait un *O salutaris* de Cherubini, la *Charité* de Rossini, deux petits chœurs de Mendelssohn, le *Kyrie* de la messe en *ut* de Beethoven, et deux charmants chœurs de M. E. Steinkuhler. L'exécution, tant pour l'ensemble que pour les soli, a été très-soignée. *Gazette musicale.*

— A Senftenberg, en Bohême, il a été créé, sur la proposition du conseil consistorial, un fonds à l'effet de faire célébrer tous les ans, le 18 juillet, à partir de l'année 1858, un service pour le repos de l'âme de W. A. Mozart, et de sa femme Constance de Weber; on y exécutera chaque fois le *Requiem* du célèbre compositeur. *Ménestrel.*

— Le 9 septembre, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la mort de Bernard Klein, qu'une fin précoce enleva à la carrière artistique, l'Académie de chant de Cologne a exécuté l'oratorio de *Jephta*, une de ses plus belles productions. *Gazette musicale.*

— La ville de Florence a donné à l'occasion de la visite du pape un concert dans lequel on a exécuté la trilogie-oratorio de Raimondi, *Putiphar-Joseph-Jacob*. Le nombre des exécutants était de 730, dont 250 instrumentistes. *Ménestrel.*

— Le *Stabat Mater* de M. Alexis Lvoff, directeur général de tous les établissements de musique en Russie, doit être exécuté incessamment à Berlin, par le Domchor, et la Chapelle royale. *Gazette musicale.*

— M. Demarie vient d'être nommé organiste de la cathédrale de Bordeaux. *Ménestrel.*

— S. M. la Reine d'Espagne, à l'occasion de la fourniture et de la pose des magnifiques orgues de Murcie, dont l'inauguration solennelle a eu lieu au mois de juillet, vient de nommer chevalier de l'Ordre royal d'Isabelle la Catholique, M. Merklin, chevalier de l'Ordre de Léopold, directeur de la Société Merklin, Schütze et Compagnie. *Gazette musicale.*

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

LIVRES.

LIVRES PUBLIÉS EN FRANCE.

(Suite de 1857.)

50. **A B C du Plain-chant.** Paris, impr. Moquet, in-18, 36 p.

51. **Alexandre père et fils**, facteurs d'orgues. (Notice biographique et industrielle.) Paris, impr. Tinterlin, rue Lafayette, gr. in-8°, 11 p. (Galerie hist. et critiq. du XIXe siècle. — Extr. du 1er vol.)

52. ARBAUD (PHILIPPE D'). — Archéologie musicale. **Recherches sur la flûte ancienne.** Chez Garnier frères, petit in-8°, 34 p.

53. AUDICHON (HENRI D'). — Recueil de **Noëls choisis** sur les **airs** les plus agréables, les plus connus et les plus en vogue dans la province **du Béarn**, par feu M. H. d'A., archiprêtre de Lambeyère et AUTRES ECCLÉSIASTIQUES. Bagnères, Dossun, in-32, 96 p.

54. BONHOMME (l'abbé JULES). — Principes d'une véritable **restauration du Chant grégorien**, et examen de quelques éditions modernes de plain-chant, par l'abbé J. B... Paris, J. Lecoffre et Ce, in-8°, 304 p.

55. BOTTÉE DE TOULMON. — Instructions du comité historique des arts et monuments. Architecture..... **Instructions sur la musique**, par M. B... de T.... membre du comité. In-4°, 247 p.; fig. dans le texte; 7 pl. séparées, Paris, impr. impér.

56. CARNEL (l'abbé). — **Chants populaires des Flamands de France**, par M. Ed. de Coussemaker, membre correspondant de l'Institut (art. critique). Lille, impr. Lefebvre Ducrocq, in-8°, 7 p.

57. CLOET (l'abbé N.). — **Remarques** critiques **sur le Graduale romanum** du P. Lambillotte. Paris, impr. Claye, V. Didron, in-8°, 109 p.

58. Conseils pour obtenir une bonne **exécution du chant grégorien**, par M. ***, maître de chapelle de la cathédrale de Laval. Paris, A. Le Clère, in-12, IV-32 p.

Observations. — Les livres dont la date n'est pas indiquée, portent celle de l'année courante.

Le mot: Extrait (Extr.) indique les travaux primitivement publiés dans les ouvrages collectifs ou dans les recueils périodiques, et ultérieurement édités à part.

Le mot Voyez (V.), désigne les études qui n'ont pas été (à notre connaissance) tirées à part, et qu'on doit aller chercher dans les Collections ou Recueils dans lesquels elles ont paru. A. R.

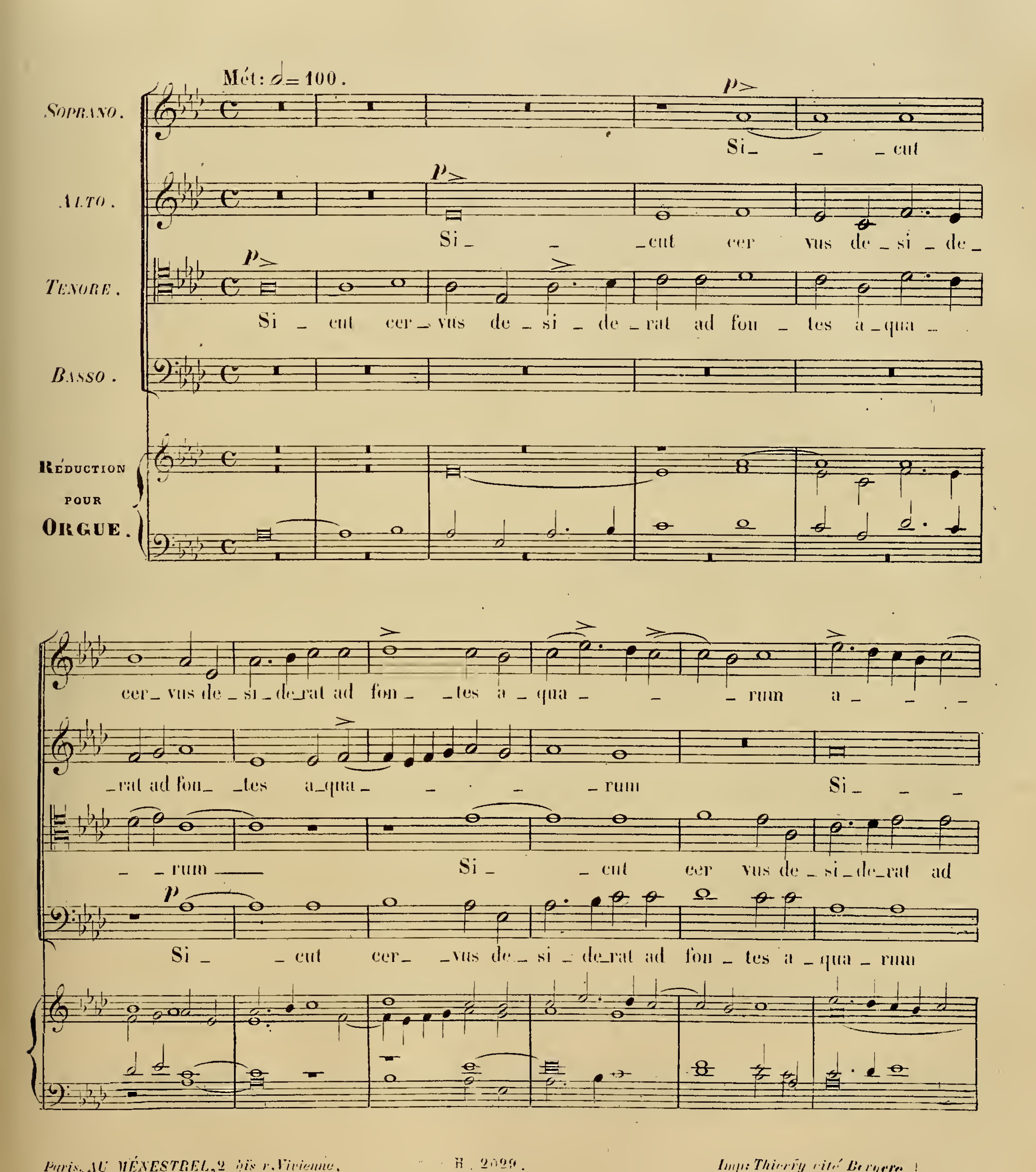
J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.

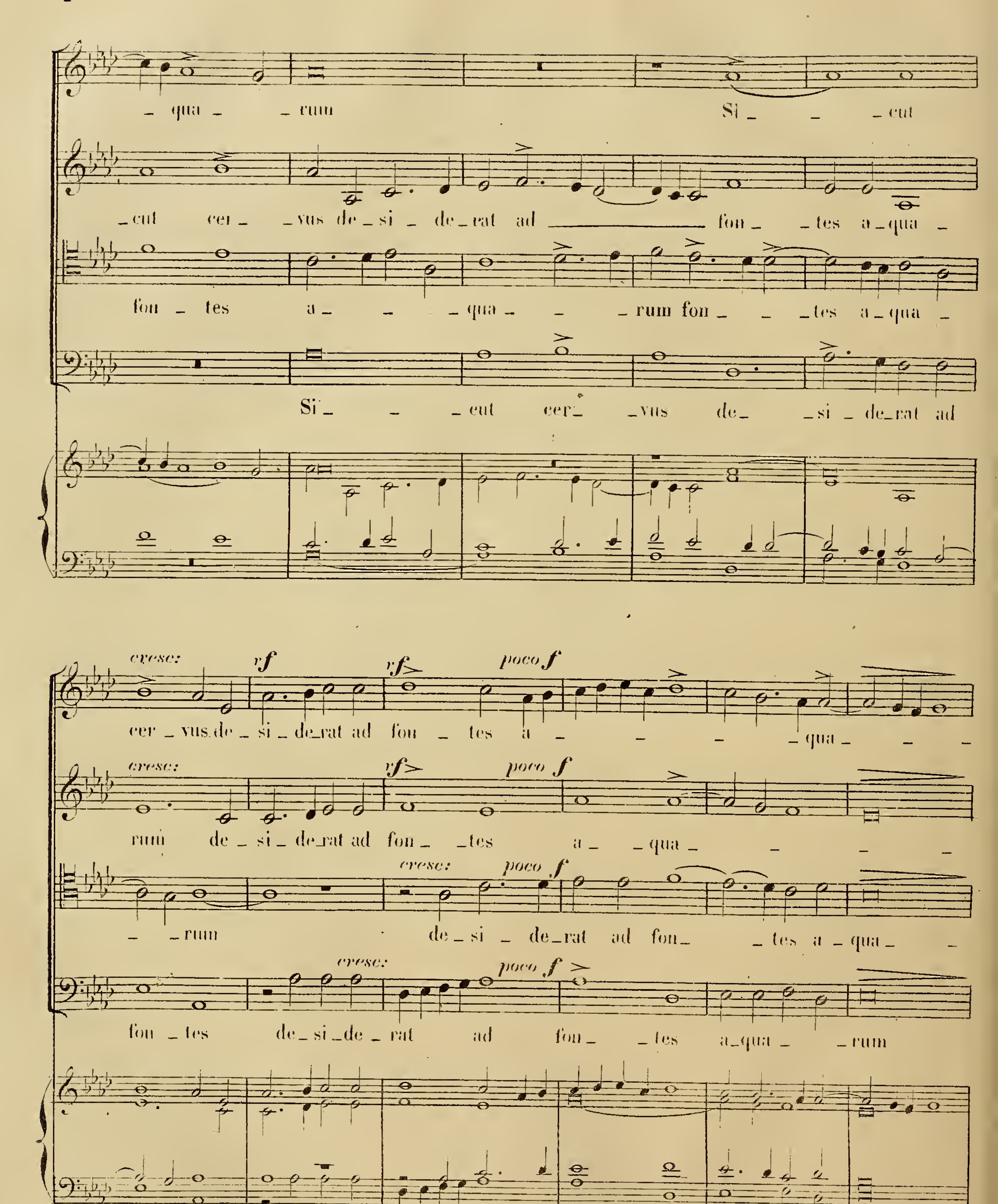


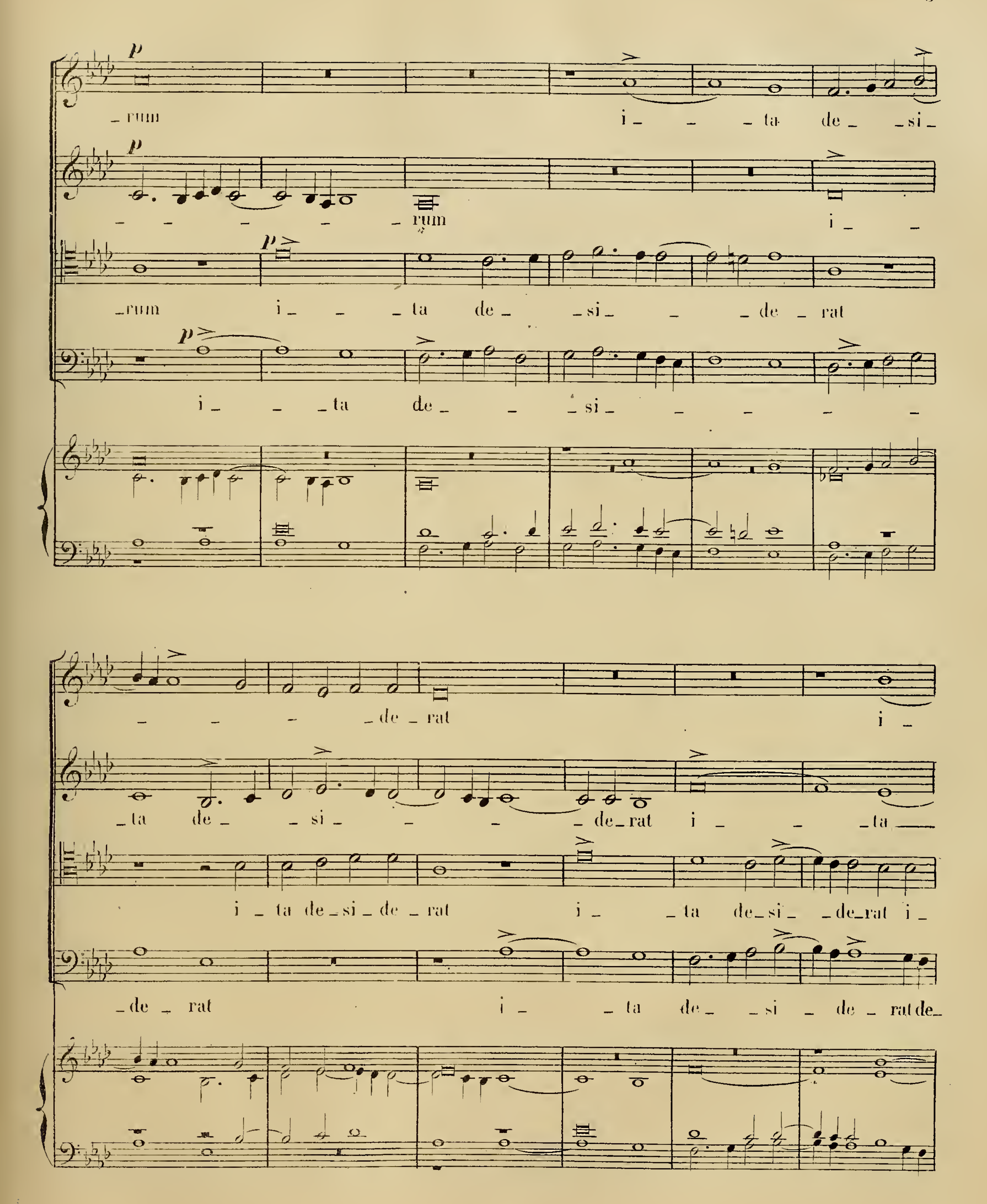
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

SICUT CERVUS DESIDERAT AD FONTES.

MOTET À 4 VOIX. PALESTRINA.




_ qua _ _ rum Si _ _ _ cut
_ cut cer _ _ vus de _ si _ de _ rat ad fon _ _ tes a _ qua _
fon _ tes a _ _ _ qua _ _ _ rum fon _ _ _ tes a _ qua _
Si _ _ _ cut cer _ _ vus de _ _ si _ de _ rat ad
cresc: rf rf poco f
cer _ vus de _ si _ de _ rat ad fon _ tes a _ _ _ _ qua _ _ _
rum de _ si _ de _ rat ad fon _ _ tes a _ _ qua _ _ _ _
_ _ rum de _ si _ de _ rat ad fon _ _ tes a _ qua _ _
fon _ tes de _ si _ de _ rat ad fon _ _ tes a _ qua _ _ rum



p
_ rum i _ _ _ ta de _ _ si _
p
_ _ _ _ _ rum i _ _
p
_ rum i _ _ _ ta de _ _ si _ _ _ de _ rat
p
i _ _ ta de _ _ si _ _ _ _ _
_ _ _ _ de _ rat i _
_ ta de _ _ si _ _ _ _ de_rat i _ _ ta
i _ ta de _ si _ de _ rat i _ _ ta de_si _ _ de_rat i _
_ de _ rat i _ _ ta de _ _ si _ de _ rat de _

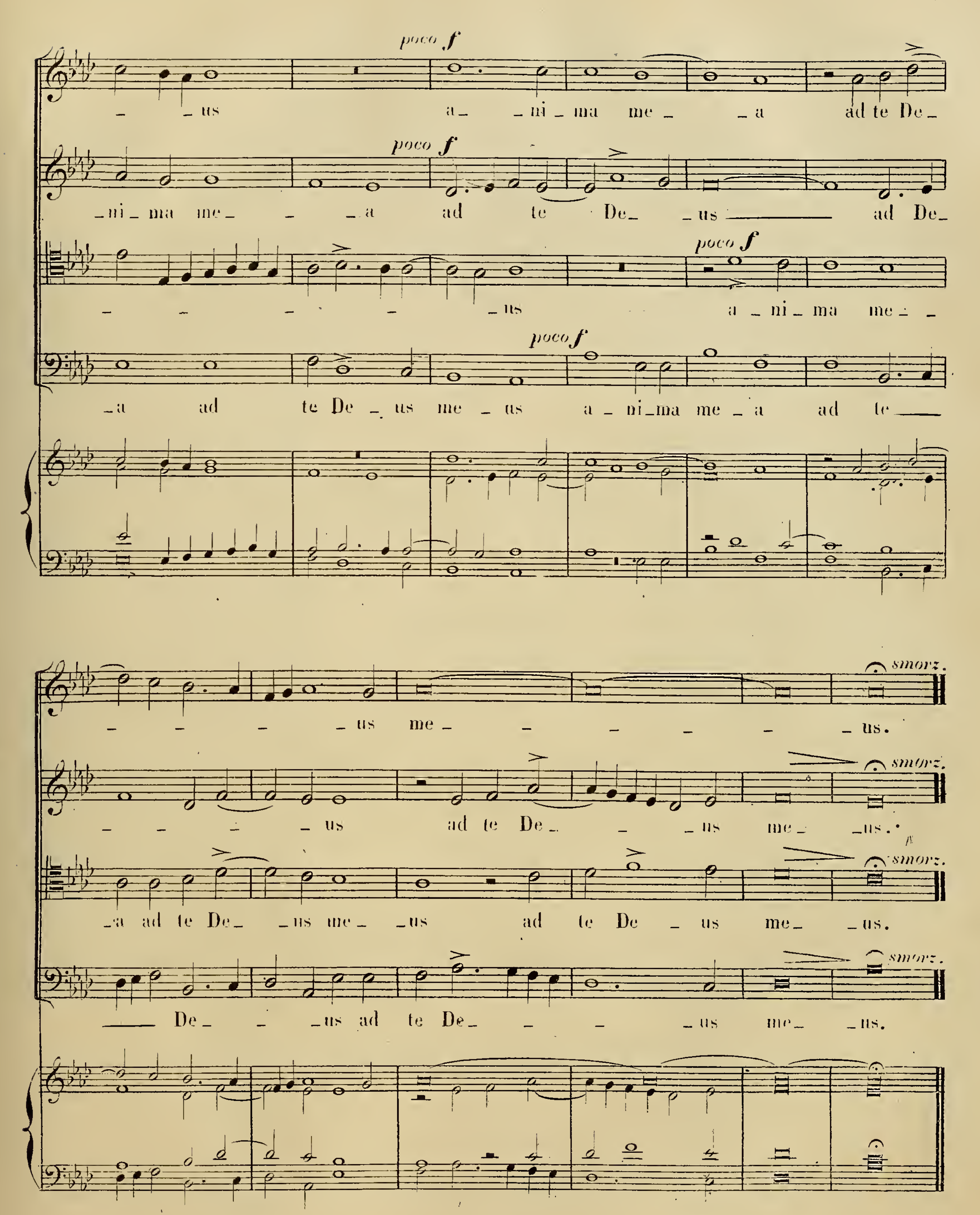
_ _ta de _ _ _si _ _ _ _de_rat a _

i _ _ _ta de_ _si _ _ _ _de _ rat

_ta de_si_de _ rat i _ _ _ta de _ _si _ _ _

_si_ _de_ _rat i_ _ _ta de _




poco f
_ _ us a_ _ni_ma me_ _a ad te De_
poco f
_ni_ma me_ _ _a ad te De_ _us ad De_
poco f
_ _ _ _ _us a_ni_ma me_ _
poco f
_a ad te De_us me_us a_ni_ma me_a ad te
smorz.
_ _ _ _us me_ _ _ _ _ _us.
smorz.
_ _ _ _us ad te De_ _ _us me_ _us.
smorz.
_a ad te De_ _us me_ _us ad te De_ us me_ _us.
smorz.
De_ _ _us ad te De_ _ _us me_ _us.

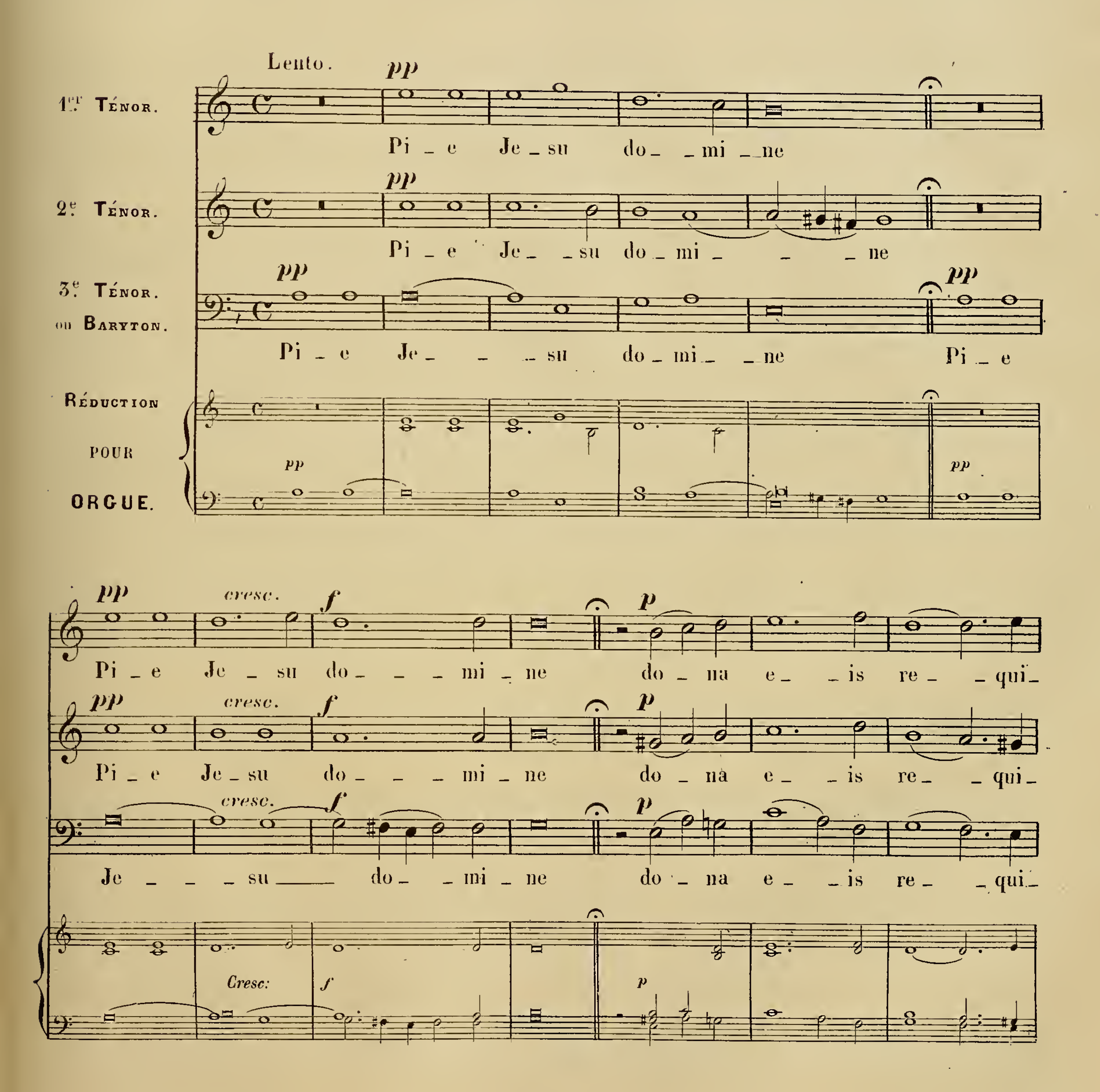


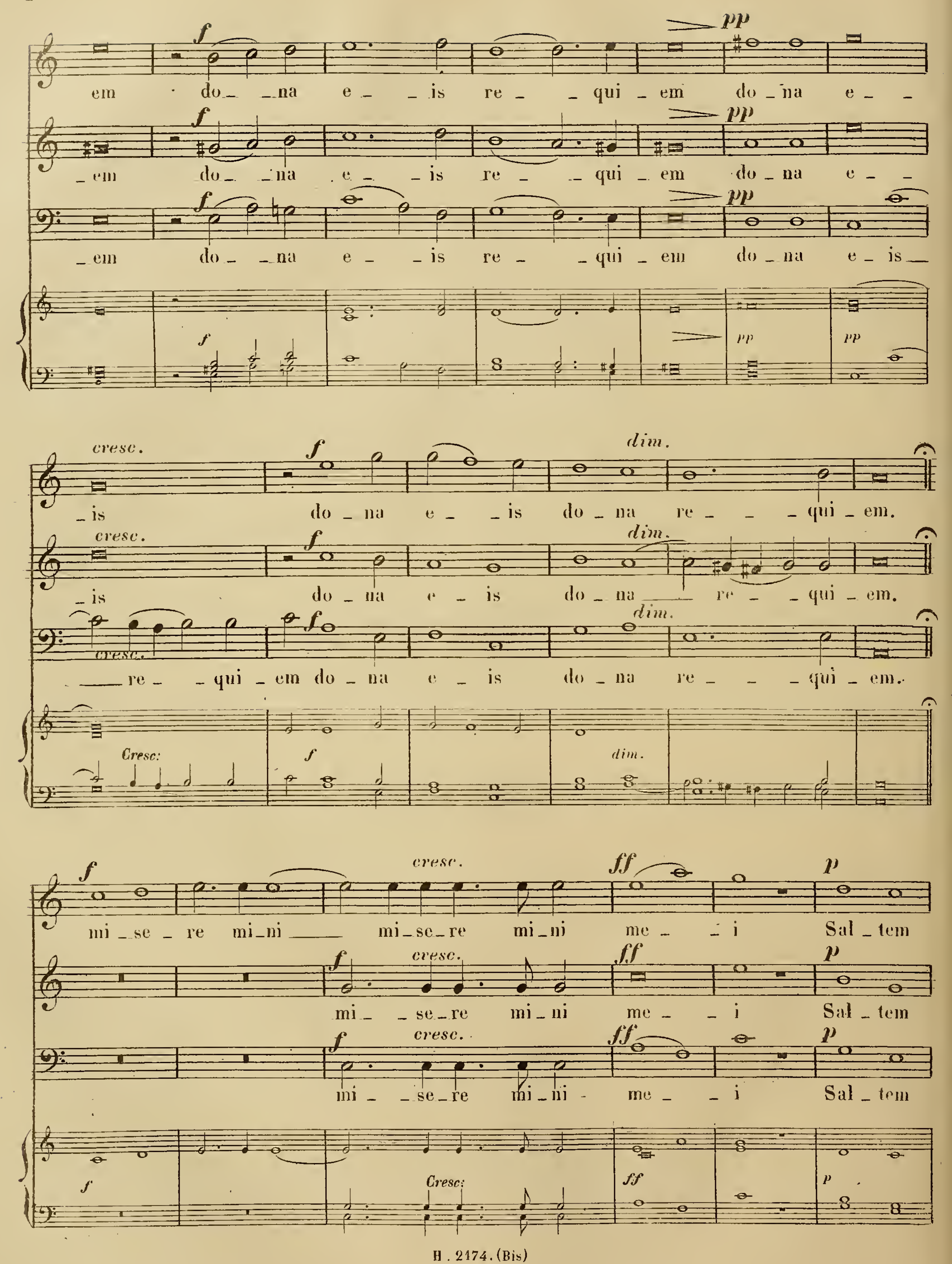
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

PIE JESU.

MOTET À 3 VOIX SEULES.

F. A. GEVAERT.




em do_ _na e_ _is re_ _qui_em do_na e_ _
_em do_ _na e_ _is re_ _qui_em do_na e_ _
_em do_ _na e_ _is re_ _qui_em do_na e_is__
_is do_na e_ _is do_na re_ _ _qui_em.
_is do_na e_ _is do_na__ re_ _qui_em.
__re_ _qui_em do_na e_ _is do_na re_ _ _qui_em.
mi_se_re mi_ni__ mi_se_re mi_ni me_ _i Sal_tem
mi_ _se_re mi_ni me_ _i Sal_tem
mi_ _se_re mi_ni me_ _i Sal_tem
f
pp
cresc.
dim.
Cresc:
ff
p

sf *sf* *ff*

vos a_mi_ci me_ _ _i qui_a ma_nus

vos a_mi_ci me_ _ _i qui_a ma_nus

vos a_mi_ci me_ _ _i qui_a ma_nus

sf *sf* *ff*

pp

do_mi_ni te_ti_git me Pi_e Je_su

do_mi_ni te_ti_git me Pi_e Je_ _su

do_mi_ni te_ti_git me Pi_e Je_ _ _su

pp

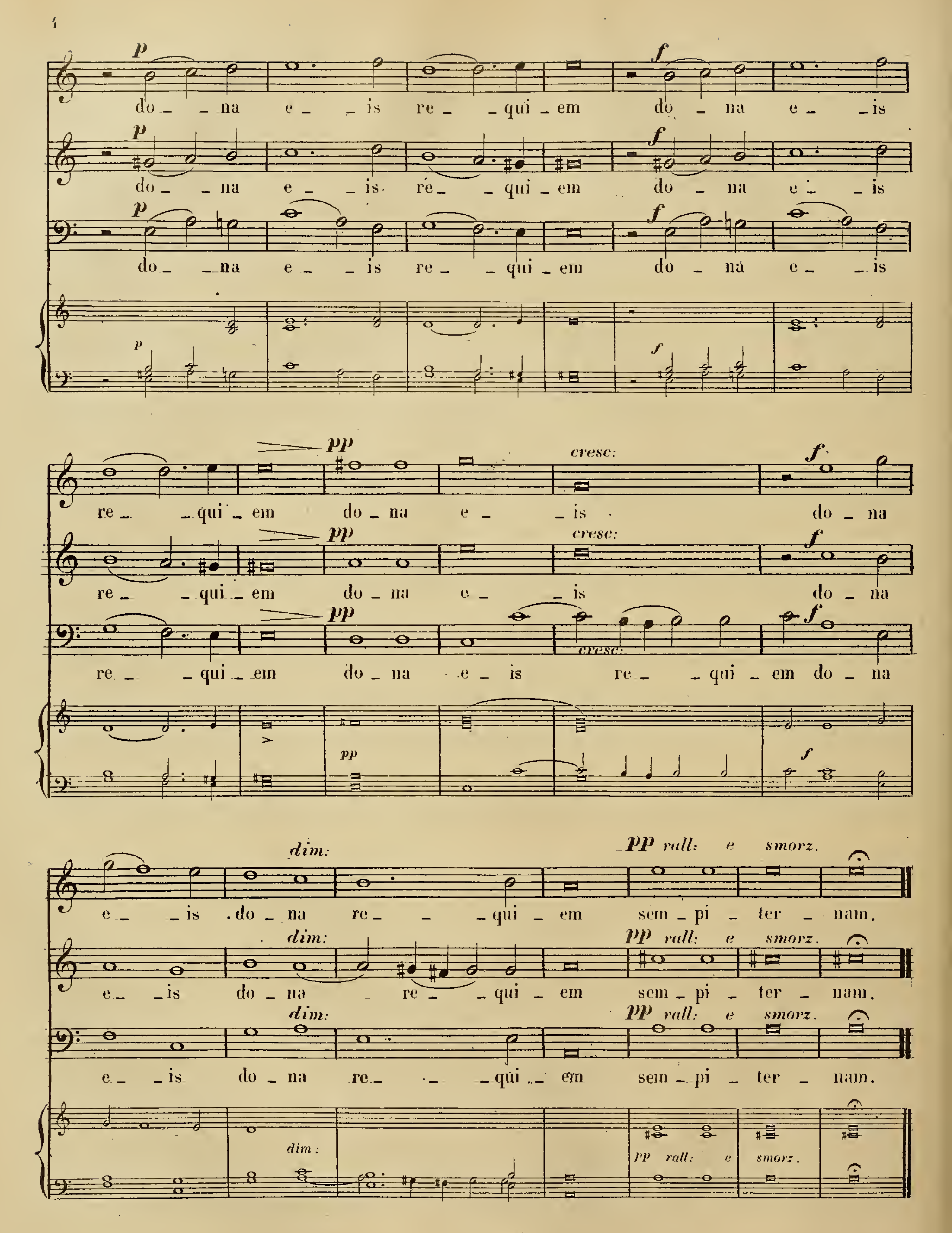
pp *cresc.* *f*

do_mi_ne Pi_e Je_su do_ _mi_ne

do_mi_ _ _ne Pi_e Je_su do_ _mi_ne

do_mi_ne Pi_e Je_ _ _su_ do_ _mi_ne

pp *Cresc:* *f*


p
do _ _ na e _ _ is re _ _ qui _ em
f
do _ na e _ _ is
re _ _ qui _ em
pp
do _ na e _ _ is
cresc:
f
do _ na
re _ _ qui _ em do _ na
e _ _ is
dim:
do _ na re _ _ qui _ em
pp rall: e smorz.
sem _ pi _ ter _ nam.

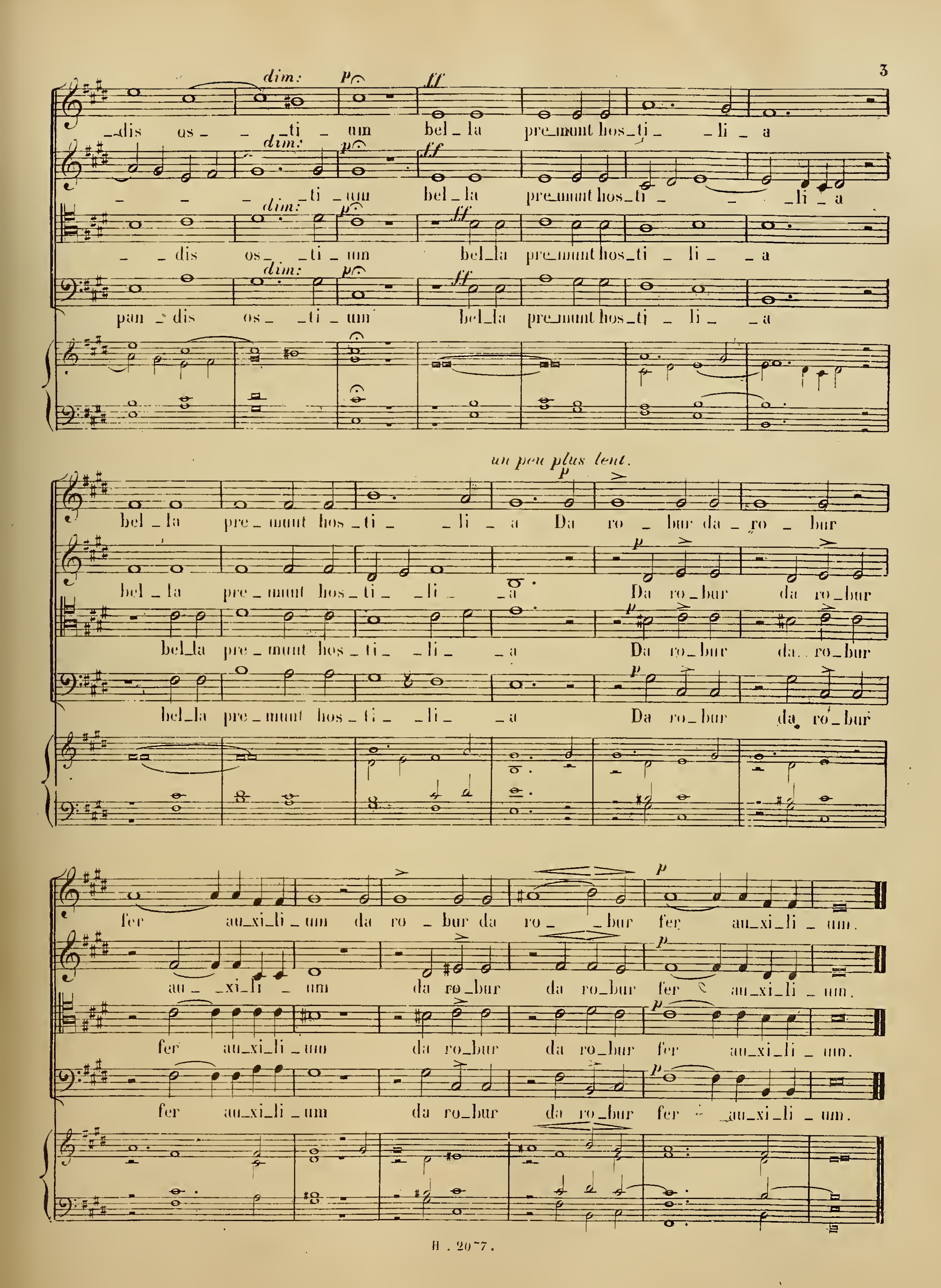

O SALUTARIS
à
quatre voix
PAR
NIEDERMEYER
Pr: 2f 50
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

O SALUTARIS

MOTET À 4 VOIX. L. NIEDERMEYER.



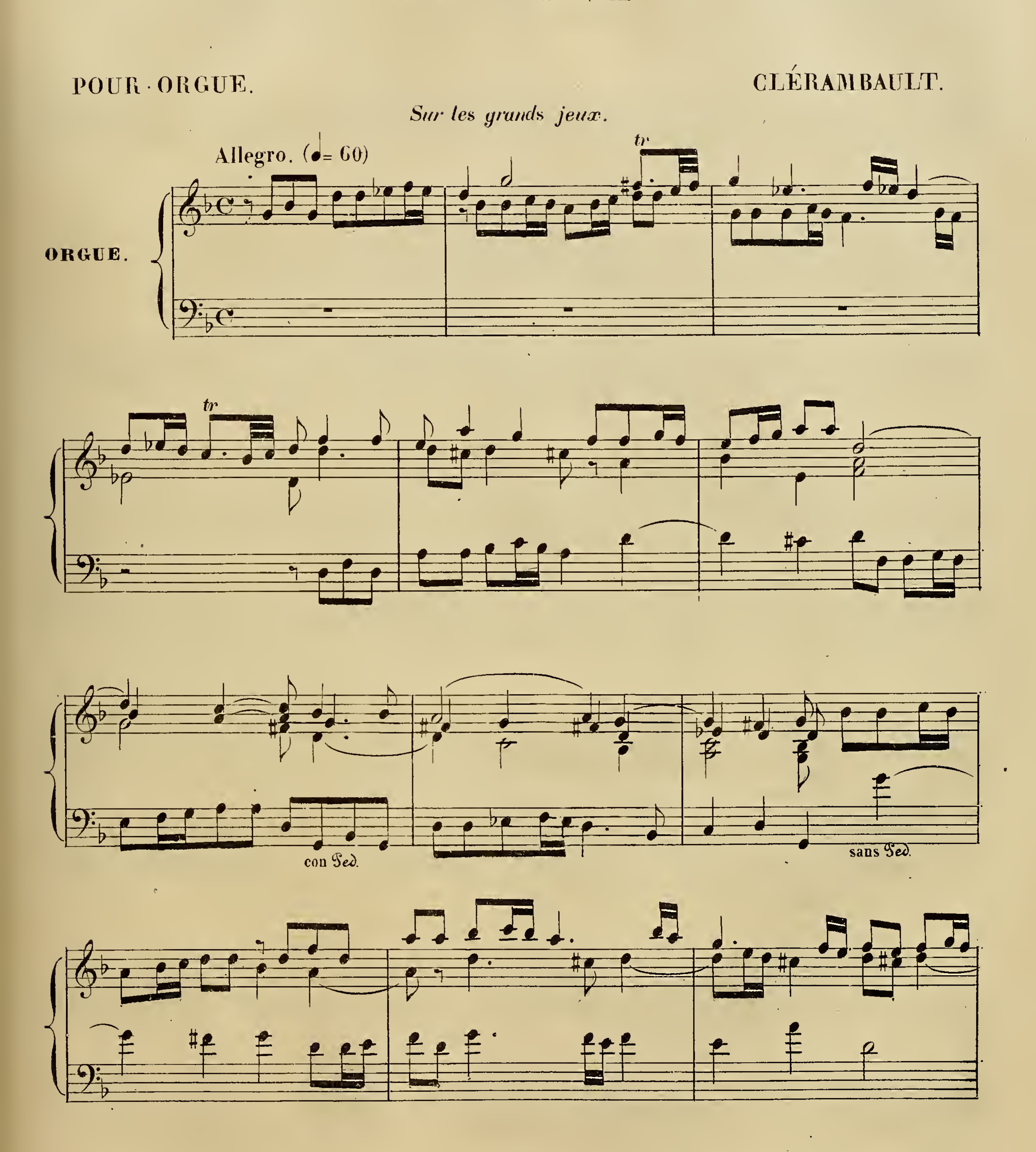


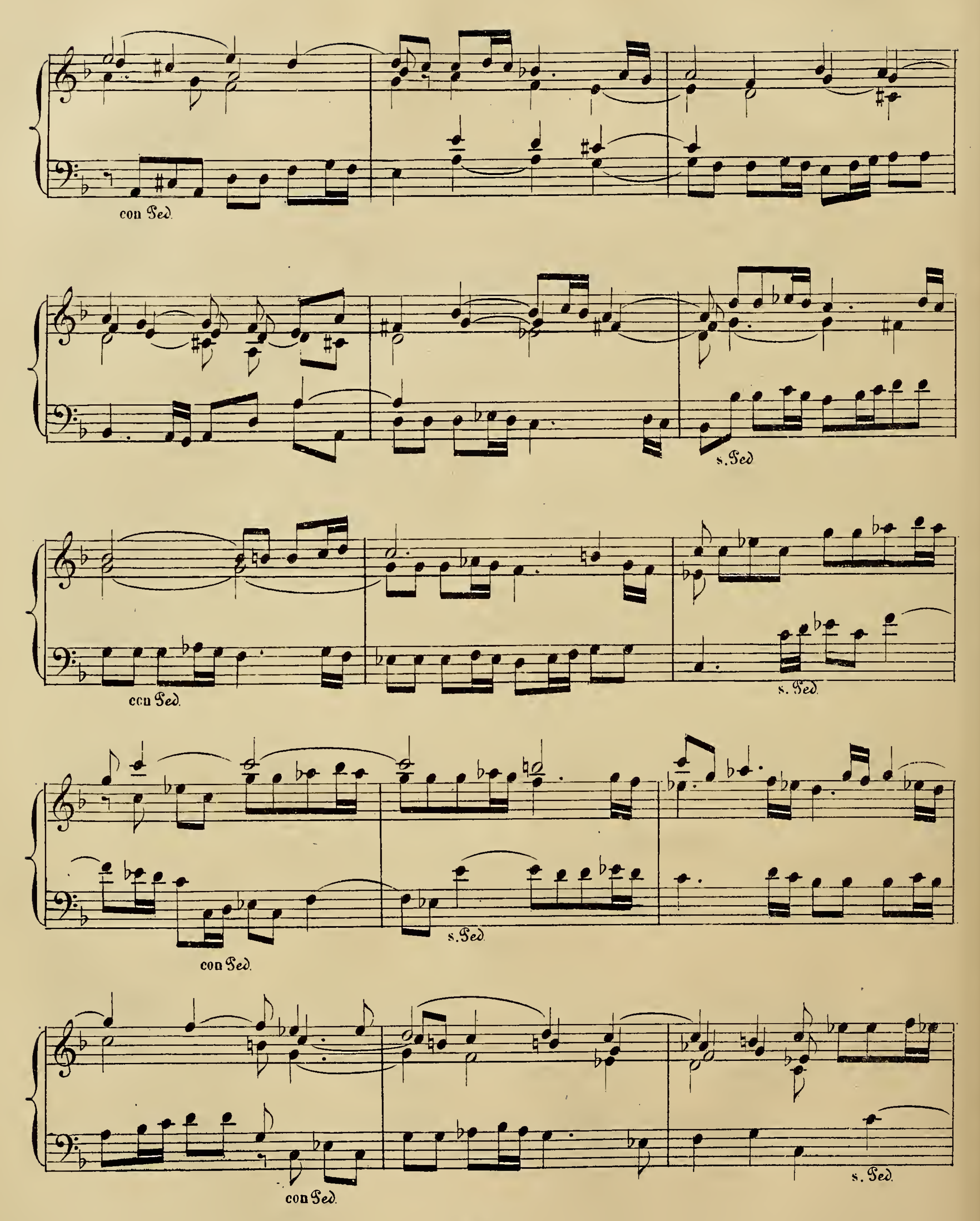

dim: p ff
_dis os _ _ ti _ um bel _ la pre_munt hos_ti _ _ li _ a
_ti _ um bel _ la pre_munt hos_ti _ _ li _ a
_ _ dis os_ _ti _ um bel_la pre_munt hos_ti _ li _ _ a
pan _ dis os_ _ti _ um bel_la pre_munt hos_ti _ li _ _ a
un peu plus lent.
bel _ la pre _ munt hos _ ti _ _ li _ a Da ro _ bur da _ ro _ bur
bel _ la pre _ munt hos _ ti _ _ li _ _ a Da ro _ bur da ro _ bur
bel_la pre _ munt hos _ ti _ _ li _ _ a Da ro_bur da ro_bur
bel_la pre _ munt hos _ ti _ _ li _ _ a Da ro_bur da ro_bur
fer au_xi_li _ um da ro _ bur da ro _ _ bur fer au_xi_li _ um.
au _ _xi_li _ um da ro_bur da ro_bur fer au_xi_li _ um.
fer au_xi_li _ um da ro_bur da ro_bur fer au_xi_li _ um.
fer au_xi_li _ um da ro_bur da ro_bur fer au_xi_li _ um.



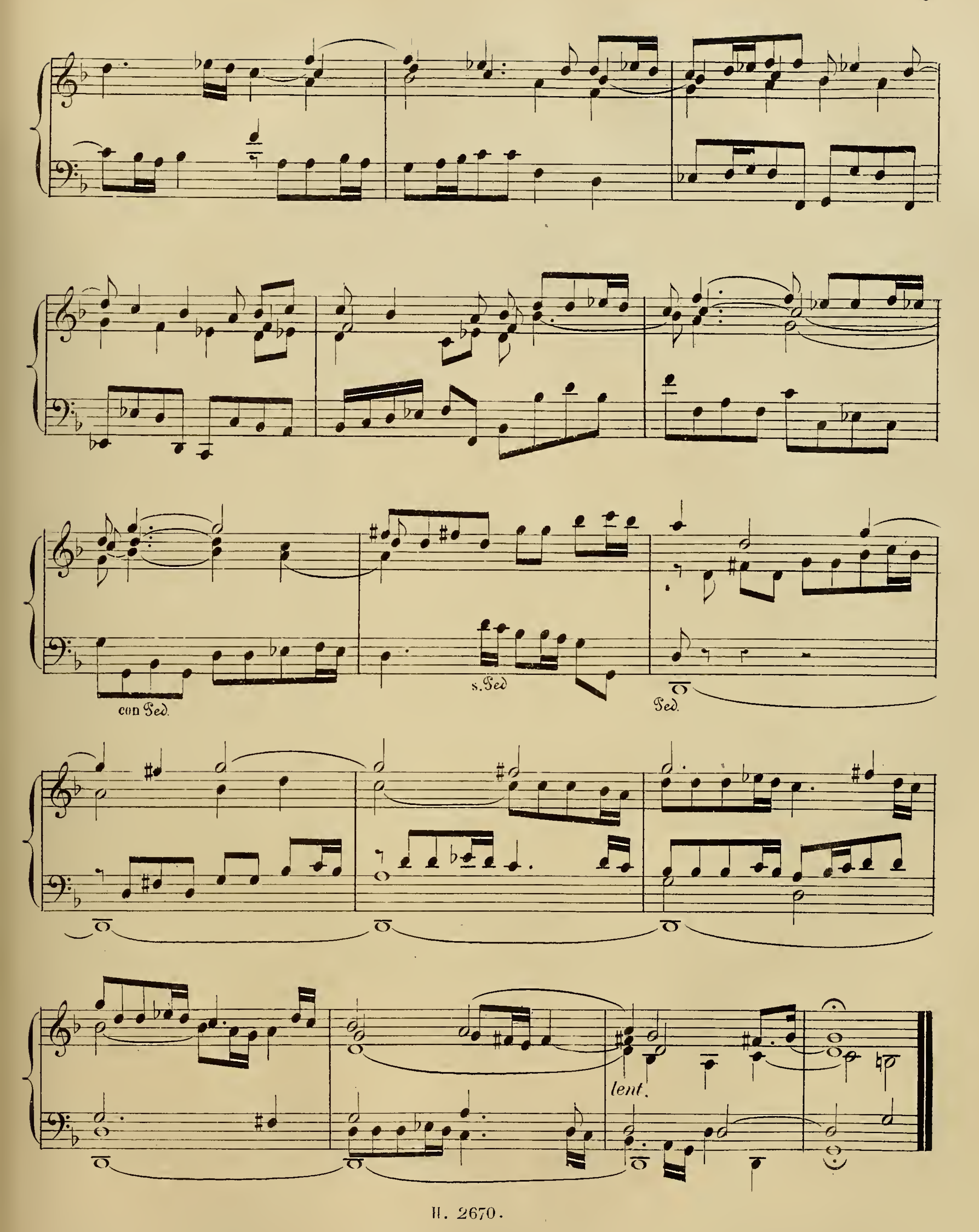
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

CAPRICE


POUR·ORGUE.
CLÉRAMBAULT.
Sur les grands jeux.
Allegro. (♩= 60)
ORGUE.
tr
tr
con Ped.
sans Ped.



con Ped.
s. Ped.
con Ped.
s. Ped.
con Ped.
s. Ped.
con Ped.
s. Ped.


con Ped.
s. Ped.
Ped.
lent.

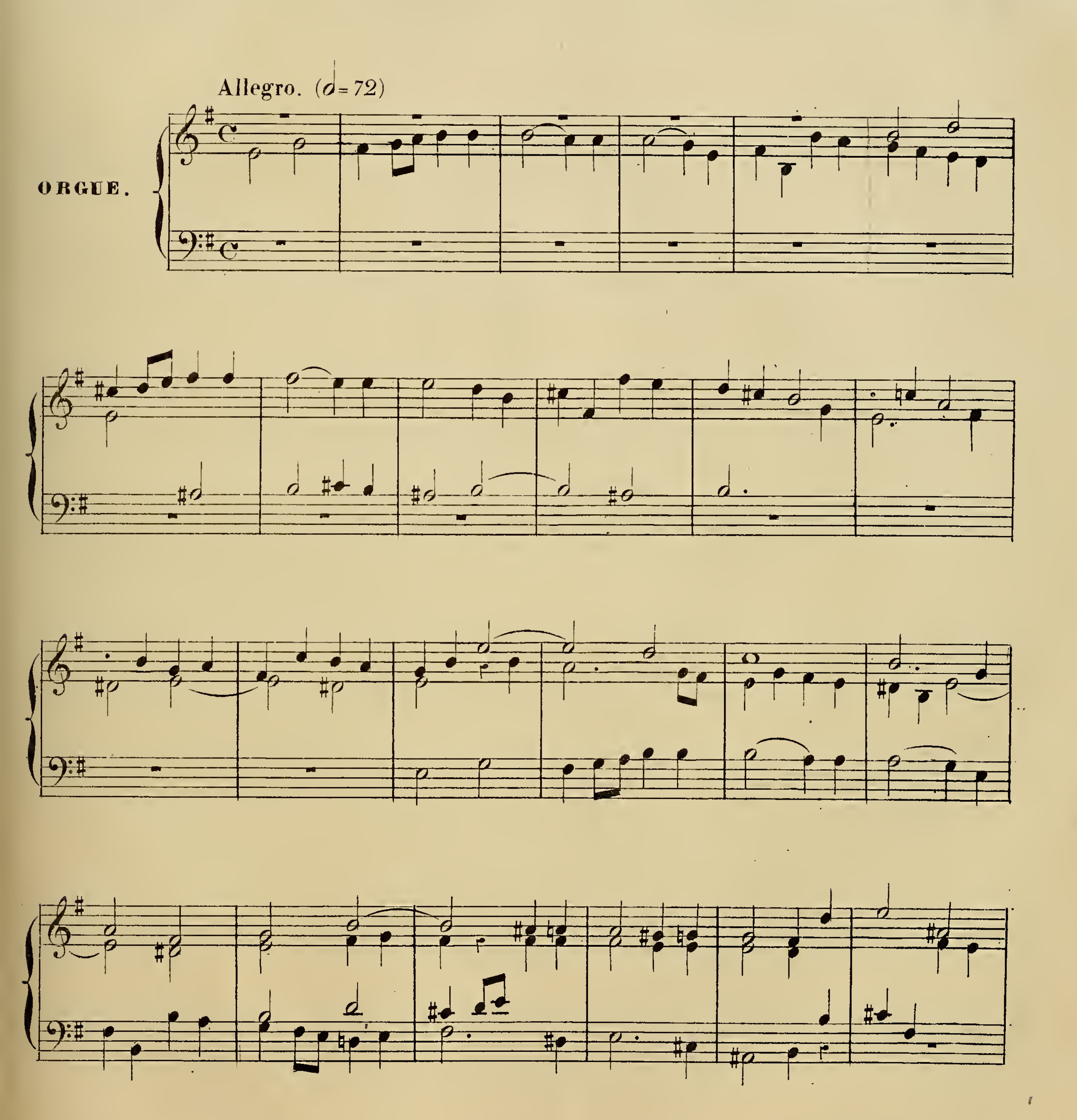


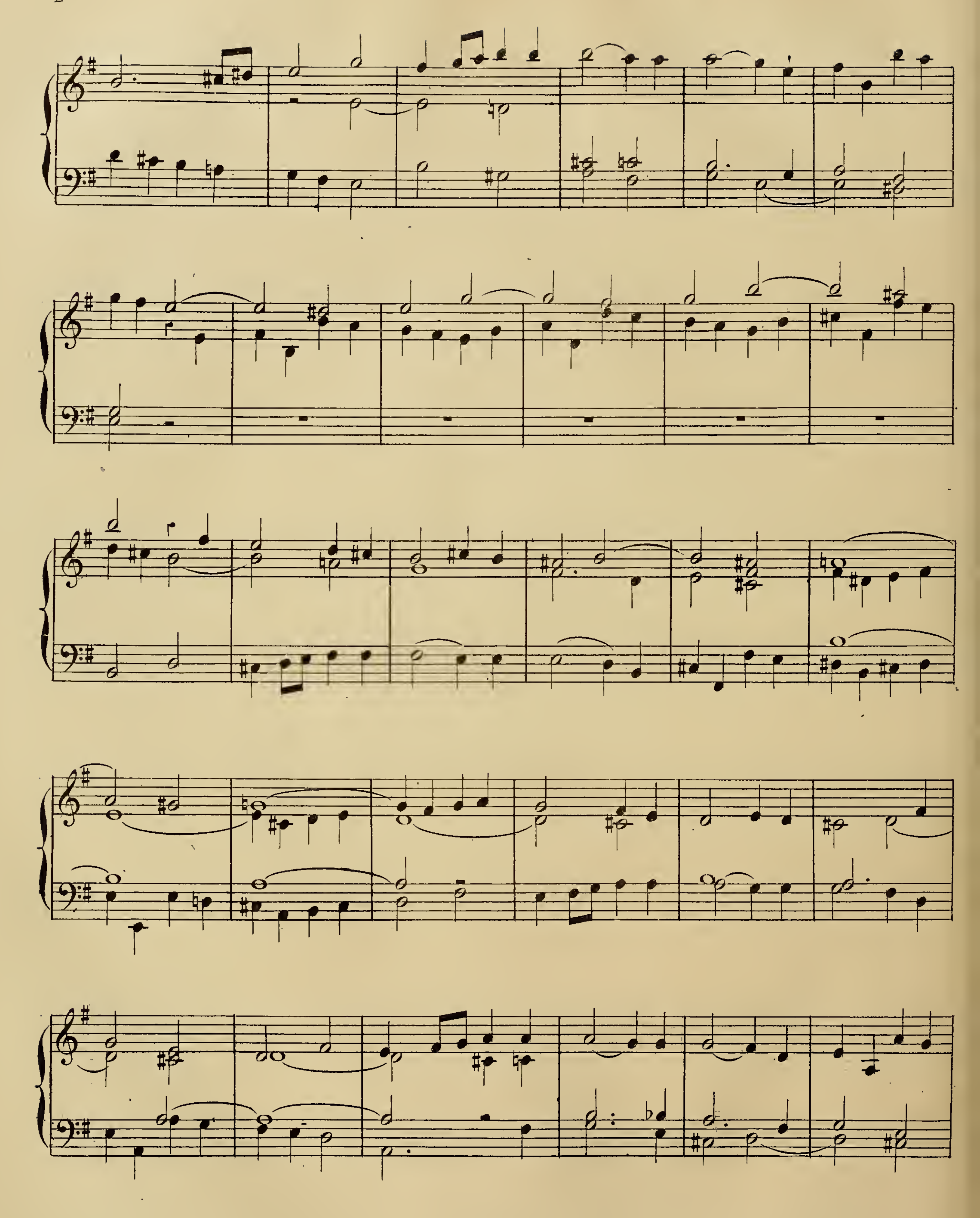
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

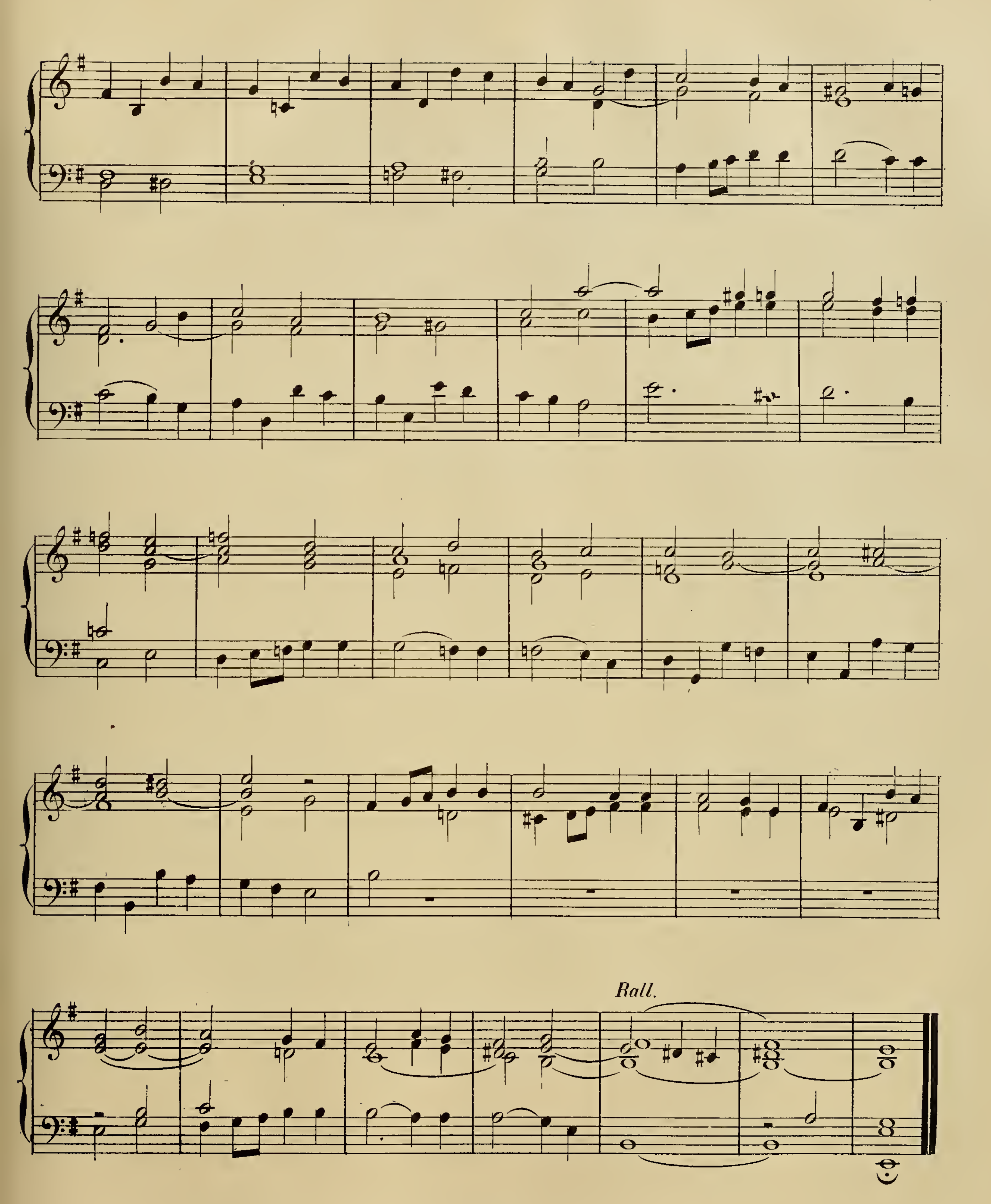
LA MAITRISE (JOURNAL) *MUSIQUE RELIGIEUSE.*

FUGUE

POUR ORGUE. ALBRECHTSBERGER.






Rall.


KYRIE
ET
GLORIA
DE LA MESSE,
pour les Fêtes du Rite double,
(Rite Romain)
ACCOMPAGNEMENT
D'ORGUE
PAR
NIEDERMEYER
Prix: 3f 75
A.Y.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L.NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

MESSE

Pour les Doubles ordinaires.

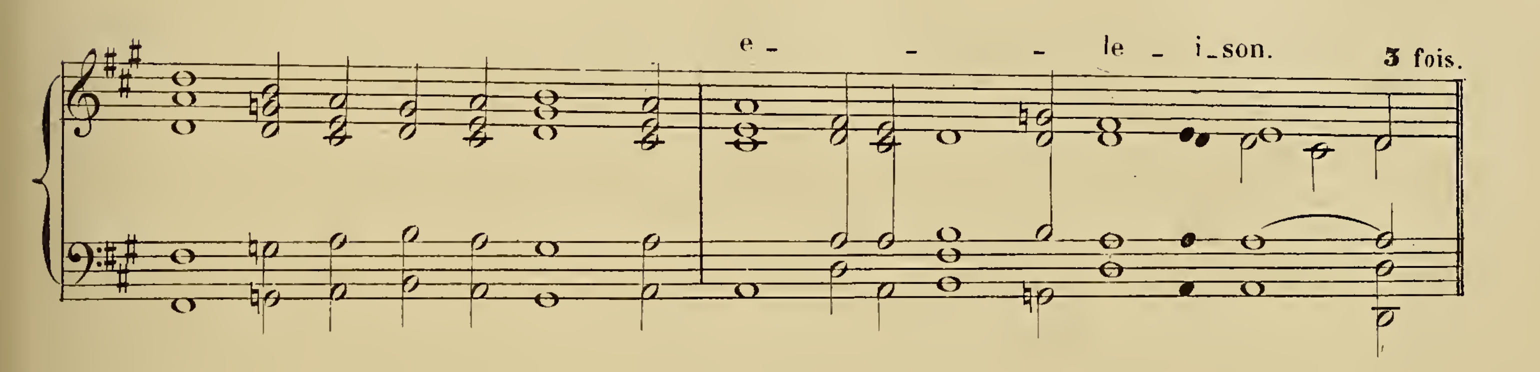
(RITE ROMAIN.)

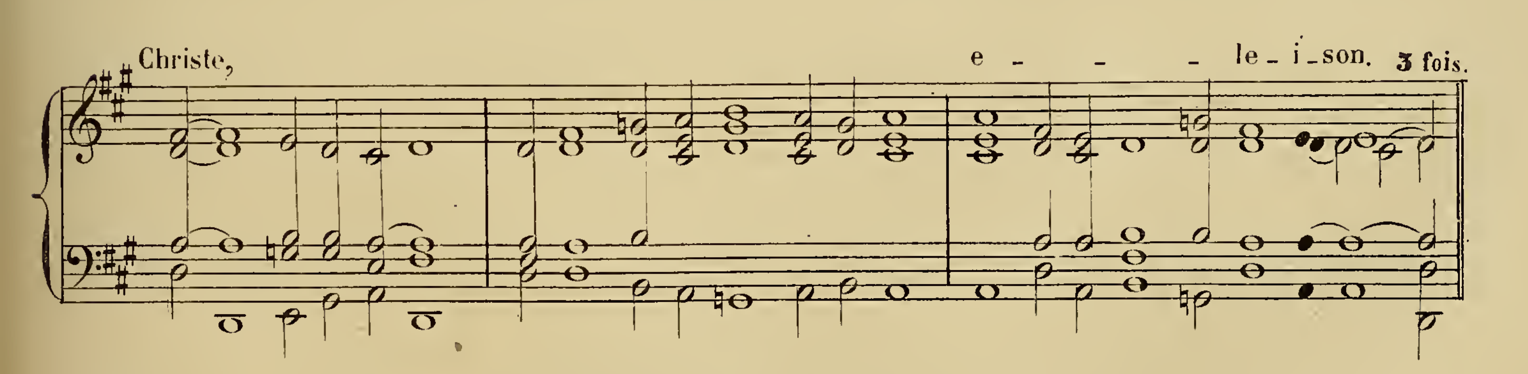
Accompagnement d'ORGUE. L^s. NIEDERMEYER.

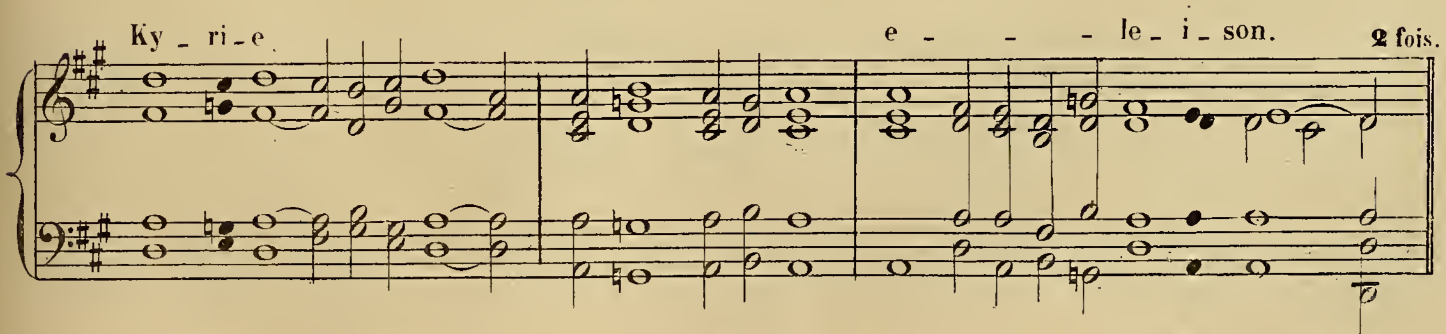
KYRIE.

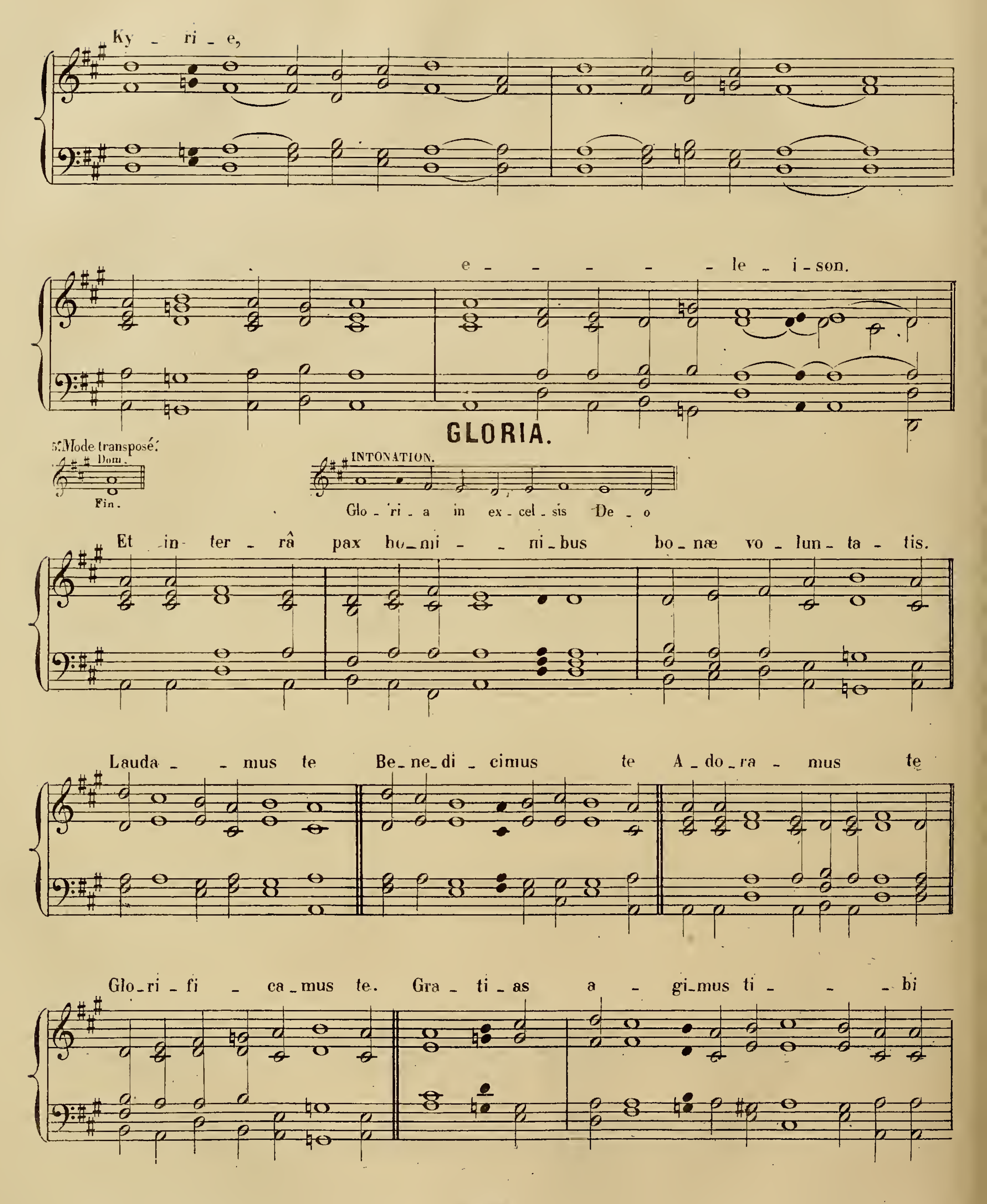
5e Mode transposé. Dom. Finale.










Ky - ri - e,
e - - - - - le - i - son.
GLORIA.
5.e Mode transposé.
Dom.
Fin.
INTONATION.
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o
Et in ter - râ pax ho - mi - - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis.
Lauda - - mus te Be - ne - di - cimus te A - do - ra - mus te
Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - - - bi


propter ma_gnam glo _ ri _ am tu _ am. Do _ mi _ ne De _ us,
Rex cœ_les _ tis, De _ us Pa _ ter om _ ni _ _ potens,
Do _ mi _ ne Fi _ li u _ ni _ ge _ _ ni_te, Je _ su Chris _ te.
Do_mine De _ _ us, A _ gnus De _ _ i, Fi li_us Pa _ tris.
Qui tol_lis pec_ca _ ta mun _ _ _ di, mi _ se_re_re no _ _ bis.
Qui tol _ lis pec _ ca _ ta mun _ _ _ di, sus _ ci _ pe


de - pre - ca - tì - o - nem nos - - - - - tram.
Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis
Quo - ni - am tu so - lus Sanc - tus, tu so - lus Do - - mi - nus
tu so - lus Al - tis - - si - mus Je - su Chris - te,
cum Sanc - to Spi - - ri - tu, in glo - ri - â
De - i Pa - - - - tris A - - - - - men.

1re Année. — N° 11. 15 Février 1858.

LA MAITRISE

JOURNAL DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi,
quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à **MM. HEUGEL et Ce**, éditeurs du **Ménestrel**, Aux bureaux de **la Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 978.

SOMMAIRE DU N° 11.

TEXTE.

MUSIQUE DE CHANT.

ORGUE.

ACTES OFFICIELS.

Par un arrêté en date du 29 janvier 1858, et sur la demande de Mgr. l'évêque de Strasbourg, S. Ex. le ministre de l'Instruction publique et des Cultes a accordé une demi-bourse dans l'École de musique religieuse, dirigée par M. L. Niedermeyer, au sieur Joseph Duerrwaechter.

APERÇU HISTORIQUE ET CRITIQUE SUR LES LITURGIES ANCIENNES.

II (1).

Toutes les religions du monde payen se composaient, à l'instar du culte hébraïque dont elles conservaient les bases principales, d'un corps de croyances, d'invocations à la Divinité pour obtenir son assistance, et de paroles ou de chants institués pour célébrer sa gloire et ses bienfaits. Le christianisme, qui n'est que la religion primitive agrandie et perfectionnée, se présente donc appuyé sur ces trois grandes bases liturgiques : *la confession* ou *profession de foi, la prière* et *la louange*. Mais, sous ce triple rapport, il y a, entre la religion chrétienne et toutes les autres, la distance infinie qui existe entre la vérité et l'erreur, entre un enseignement communiqué par un organe divin et les codes religieux enfantés par la pensée humaine. Cette différence fondamentale en produit nécessairement d'autres, toutes à l'avantage de la liturgie catholique, comme il est facile de le comprendre.

La *Confession* exprime une adhésion complète et publique aux vérités évangéliques, résumées dans les mystères et les sacrements propres au christianisme. C'est son éternel honneur, que tous ses disciples indistinctement soient en pleine possession des doctrines célestes qui le constituent,

(1) V. le numéro du 15 janvier 1858.

et qu'ils contractent l'obligation de les manifester hautement. Au contraire, en général les religions antiques, faites de main d'homme, avaient un double enseignement, l'un pour les adeptes privilégiés, l'autre pour le vulgaire. Qui ne sait que les prêtres d'Isis en Egypte, de Mithra en Perse, ne faisaient connaître qu'à un petit nombre d'initiés les secrets de la science sacerdotale ? Ils auraient cru l'avilir en la faisant descendre dans les rangs du peuple, et se décréditer eux-mêmes en la livrant à la discussion. C'est sans doute pour ce dernier motif et afin d'éviter les réprobations de la conscience publique, qu'à Rome les mystères de la Bonne Déesse n'étaient dévoilés qu'à quelques nobles matrones qui s'accommodaient des infamies de ce culte ténébreux. Dans le christianisme pur, et par là nous entendons le catholicisme représenté par le Pontife Romain, aucune vérité n'est retenue captive, et tout se passe au grand jour. La doctrine du salut est annoncée indifféremment et sans réserve aux petits comme aux grands, aux ignorants et aux lettrés. Le sacerdoce chrétien, fidèle au Dieu qui ne fait acception de personne, répand tous les jours publiquement les flots de la science divine sur ceux qui ont soif de la vérité, et cela sans craindre l'examen ni la contradiction. Aussi, par une exception glorieuse, les catholiques sont dans l'univers les seuls hommes religieux qui, aux solennités du culte, *confessent*, chantent même avec un saint enthousiasme, d'une voix unanime et sans réticence, le symbole de leur foi. Quel spectacle imposant que celui d'une assemblée nombreuse faisant, de concert et à l'unisson, retentir de toutes les parties du temple saint l'aveu solennel et spontané de ses croyances; reportant l'hommage de ces vérités éternelles, que l'Église lui a enseignées, au Dieu du ciel qui en fit présent à la terre; et comptant, parmi ses ancêtres dans la foi, des millions de martyrs qui n'hésitèrent pas à donner leur vie pour défendre et transmettre intact ce dépôt sacré à d'autres générations, fières elles-mêmes à leur tour de le léguer à leurs enfants! Ce grand fait, unique dans l'histoire des religions, qui présente à l'observateur le sujet des réflexions les plus graves, doit fixer l'attention de l'écrivain et particulièrement du musicien, auquel le caractère d'austère simplicité de ce monument de la foi catholique devrait toujours interdire la prétention de l'embellir par d'autres accents que ceux de la mélodie grégorienne. Ce n'est pas tout, la *confession de foi* se mêle encore, quoique sous une formule tantôt plus concise, tantôt plus développée, aux Heures canoniales. Elle va même sous le toit domestique se répercuter, comme écho de l'enseignement du temple, sur les lèvres de chaque adorateur du Christ, qui puise, dès le matin, dans cet aveu renouvelé de ses croyances, la force d'ennoblir, de sanctifier les devoirs de sa vie laborieuse ici-bas, par la perspective des célestes récompenses promises à la vertu.

La *prière* est le second acte de la liturgie. C'est par elle que l'Église, guide et organe du peuple chrétien, expose à Dieu ses besoins, et lui adresse des demandes et des supplications pour le plus grand bien de ses adorateurs fidèles, pour le retour des autres dans la voie de la vérité. L'expression de ses vœux est à la fois timide et hardie, craintive et confiante, selon qu'elle rappelle les offenses de l'homme ou la bonté inépuisable du Dieu qui a fait une vertu de l'espérance. L'Église lui parle avec une liberté toute filiale, parce qu'elle sait qu'à côté du devoir d'aspirer sans cesse à la perfection qui fait les élus, le Seigneur a placé le secours qui permet d'y atteindre. Elle sollicite avec assurance ce qu'elle est sûre d'obtenir par l'amour. Aussi chercherait-on en vain, dans tout autre culte, des formules capables de soutenir la comparaison avec celles qu'emploie l'Église, quand elle implore le Très-Haut pour ses enfants. Quelle profonde connaissance de la nature humaine! Quelle tendresse ineffable et quelle onction touchante! Soit qu'elle rende témoignage de sa foi, ou qu'elle exprime les componctions du repentir, nulle part, en dehors d'elle, on ne saurait trouver une si admirable pureté de sentiments, une telle élévation de pensées, un langage enfin plus pénétrant et plus digne dans les rapports de l'homme avec Dieu.

La *louange* complète la trilogie fondamentale de l'édifice liturgique. Comment n'aurait-elle pas une large place dans le culte catholique, quand l'Église porte ses regards sur les mystères augustes de la rédemption humaine, et sur les sacrements divins, dont les trésors de grâces sont toujours ouverts pour les nécessités diverses de l'immense famille chrétienne répandue sur toute la terre? Aussi elle célèbre tour à tour les grandeurs et les miséricordes de Dieu; la vie céleste et l'expiation divine du Christ; les vertus incomparables de la Vierge immaculée qui le porta dans ses chastes flancs; les anges qui entourent le trône éternel de l'adorable Trinité et ceux qu'elle a députés à la garde des hommes; la sainte vie des justes et des patriarches qui espérèrent dans le Messie à venir; les dévouements héroïques des apôtres; les morts sublimes des martyrs; les docteurs qui ont défendu la foi et nourri les fidèles du lait pur de la doctrine; les élus de tout rang et de tout sexe, qui, dans la solitude ou à travers les périls du siècle, sanctifièrent par d'illustres exemples leur passage sur la terre, et qui forment le plus magnifique patrimoine de gloire sans tache dont une religion puisse s'honorer. Dans les transports de sa reconnaissance, l'Église trouve des accents d'amour et d'allégresse, jusqu'à elle inconnus parmi les hommes, pour publier les merveilles que le Seigneur a opérées en elle; elle glorifie Dieu et les victoires des saints avec des paroles pleines d'admiration et d'enthousiasme, et en des mélodies qui portent dans l'âme le sentiment de l'infini, et ouvrent, devant ses aspirations incessantes, les horizons de la vie surnaturelle.

Mais il est un point où convergent, comme vers un centre d'attraction, toutes les parties diverses de la liturgie. C'est le sacrifice eucharistique, qui est le principe et la fin des plus grandes splendeurs du culte.

Lorsque les apôtres se dispersèrent dans le monde romain pour aller annoncer aux nations de la gentilité l'évangile du salut et leur communiquer les grâces divines attachées aux sacrements dont le Rédempteur avait enrichi son Église, ils emportaient avec eux un ensemble de rites sacrés, fixés de concert et sous la juridiction suprême du chef du collége apostolique, comme forme essentielle du culte qu'ils avaient mission d'établir. Car, divinement inspirés, les lumières de l'Esprit-Saint leur avaient fait deviner cette loi générale, constatée par saint Augustin, en vertu de laquelle « les « hommes ne peuvent se grouper autour d'une religion « quelconque, vraie ou fausse, qu'autant qu'on les réunit « par un lien commun de signes ou de sacrements visibles.»

Sans doute les parties secondaires de la Liturgie, telles que l'ordre et la teneur des supplications, furent laissées à la libre disposition de chacun des apôtres. On accorda aussi quelque chose aux mœurs, au caractère d'esprit des différents peuples qu'on allait évangéliser, afin de les attirer par une douce condescendance. Mais le fond de l'institution liturgique dut rester immuable, comme constituant l'intégrité du sacrifice chrétien. Par l'exposé que nous allons faire, on pourra se convaincre du double caractère de fixité et d'universalité de la Liturgie sous ce rapport, et que ce qui se pratique aujourd'hui sous nos yeux est exactement ce qu'observaient les Apôtres eux-mêmes. De plus, on verra que d'autres détails liturgiques d'une moindre importance ont été d'un usage général dans l'Église dès les temps apostoliques ou du moins à l'époque qui s'en rapprochait le plus, et que dès lors il est raisonnable de conclure que les Apôtres ont eu la plus grande part à des pratiques du culte extérieur d'une si haute antiquité qu'on ne peut leur assigner de date.

L'abbé A. Arnaud,
Chanoine honoraire de Poitiers et de Viviers.

(*La suite à un prochain numéro.*)

MOZART. — Vie d'un Artiste chrétien au XVIIIe *siècle, extraite de sa correspondance authentique traduite et publiée pour la première fois en français*, par I. Goschler, chanoine honoraire, ancien directeur du collége Stanislas. Paris, Ch. Douniol, 1857, 1 vol. in-18.

A quelque point de vue que l'on considère la publication de M. l'abbé Goschler, il faut le féliciter sans réserve de l'avoir entreprise. Le prêtre, tout naturellement, a voulu, rencontrant, en quelque façon par hasard, un sujet si propice, nous montrer comment la piété la plus profonde, la dévotion la plus humble, peuvent s'allier, dans une intelligence d'élite, aux plus sublimes conceptions du génie. Lui-même il nous révèle clairement son dessein. « Je dois l'avouer, » nous dit-il, en parlant des biographies de Mozart, dont, pendant son séjour à Manheim, il faisait une étude assidue : « Je dois l'avouer, je cherchais dans ces lectures plutôt l'homme que l'artiste, et tous les biographes me montraient l'artiste bien plus que l'homme. Tous exaltaient le génie, pas un n'appréciait le caractère ; tous analysaient minutieusement les œuvres, aucun ne parlait de l'âme candide de Mozart, de sa foi vive, de sa piété sincère, de son dévouement filial, de son courage simple et héroïque (1). » Et plus loin : « C'est cet exemple d'une âme chrétienne, au milieu d'une existence toute mondaine, d'une simplicité de mœurs antiques parmi le dévergondage de la fin du XVIIIe siècle, qu'il m'a semblé utile de mettre sous les yeux de beaucoup de jeunes hommes qui, en cultivant les arts ou les lettres, paraissent trop souvent oublier que Dieu est la source de tout ce qui est beau, grand et durable (2). » L'auteur, hâtons-nous de le dire, a réussi à nous émouvoir et à nous édifier. Il ne se peut rencontrer de lecture plus touchante dans sa simplicité, plus doucement persuasive, plus propre à reporter notre pensée vers l'idée austère du devoir humblement comprise et courageusement acceptée, vers les pures jouissances de la famille, plus capable de nous faire comprendre l'orgueil légitime d'une vie honorablement remplie, que cette longue et intime correspondance, continuée pendant près de vingt-cinq ans, et toute pénétrée de nobles sentiments, de religieuses confidences, et de salutaires maximes. Mais, sans se détourner du but qu'il poursuit, M. l'abbé Goschler rencontre, chemin faisant, et nous fournit à pleines mains des détails nouveaux et pleins d'intérêt, qui augmentent le prix de son livre et en font un document des plus précieux, qu'on ne pourra se dispenser de consulter si l'on veut connaître l'histoire des mœurs et des arts pendant la période qu'il embrasse. Que ce soit désormais la source la plus abondante et la plus pure où l'on puisse chercher des renseignements sur la vie du grand homme à la gloire duquel il est consacré, il est à peine besoin de le remarquer ; il nous rend encore d'autres services : il nous introduit au foyer d'une honnête et patriarcale famille d'artistes, bourgeois d'une petite capitale allemande ; il nous met dans le secret de cette vie obscure et modeste, besoigneuse et malaisée, traversée par tant d'espérances déçues, par tant d'amères angoisses ; il nous entraîne à travers l'Europe, à la suite de ces braves gens, au milieu des cours les plus brillantes et de la société la plus aristocratique, ou parmi la foule incohérente et bizarre des gens de théâtre et des virtuoses de toutes sortes, « de la canaille des virtuoses, » comme s'exprime un peu durement Léopold Mozart (von der Virtuosen-Canaille) ; il les peint en passant, les uns et les autres, d'un trait vif et précis ; il prodigue au hasard les anecdotes piquantes, les traits de mœurs et les informations biographiques ; il décrit et juge avec autorité l'état de l'art musical pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle ; et enfin, pour parler d'un sujet qui nous touche de plus près, il abonde en indications qui nous permettent d'apprécier avec vérité le caractère de la musique religieuse à cette époque. Ce sont ces mérites si divers qui expliquent et justifient l'attention bienveillante que le public et la presse ont accordée, avec tant de raison, à la publication de M. l'abbé Goschler.

M. l'abbé Goschler a pris soin de nous informer lui-même de la source où il a puisé la correspondance qu'il a eu l'heureuse pensée de traduire pour les lecteurs français. C'est l'ouvrage bien connu en Allemagne, lu avec fruit en Angleterre (1), et trop peu consulté en France, de M. de Nissen (2), qui avait, comme on sait, épousé la veuve de Wolfgang Mozart, et qui a pu mettre à profit les documents nombreux rassemblés par Léopold Mozart, le père de l'illustre compositeur, pour écrire la vie de son fils comme il en avait formé le dessein et pris en quelque sorte l'engagement dans une lettre du 10 novembre 1767 (3). C'est, en l'absence d'un livre si regrettable, au recueil de M. de Nissen, assemblage informe et inachevé de matériaux sans lien, dont la coordination a été interrompue par la mort de l'auteur, et dont la veuve permit la publication, que nous devons à peu près tout ce que nous savons sur Mozart. M. de Nissen semble nous avoir communiqué d'une main fort discrète et, à notre gré, trop avare, les papiers de famille dont il était le dépositaire ; il ne reste plus, notamment, aucune trace de la correspondance pour éclairer les dernières années du maître. A ces lacunes regrettables dans la compilation de l'écrivain allemand, M. l'abbé Goschler en a ajouté de nouvelles, et nous avons pu constater que le traducteur français, qui nous donne deux cent trente-trois lettres, en a omis une soixantaine environ. Loin de nous la pensée de faire de cette suppression l'objet d'une critique ; notre ignorance de la langue allemande ne nous permet pas d'apprécier l'importance des lettres éliminées, et nous avons lieu de croire qu'étrangères à la vie intérieure de son héros, elles ne servaient pas, aussi bien que celles qui nous ont été livrées, les vues particulières de l'auteur. Toutefois, l'avouerons-nous, nous aurions aimé une traduction plus complète, et nous ne pouvons croire que ces soixante lettres, dont quelques-unes sont longues, soient tout à fait

(1) Page IV. — (2) P. VII.

(1) The life of Mozart including his correspondance by Edward Holmes, author of « a ramble among the musicians of Germany ». London, Chapman and Hall, 1845, in-8°.

(2) Biographie W. A. Mozart's nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblaettern, und einem *fac simile*, von Georg Nicolaus von Nissen Koenigl. Danischen wirklichen Etatsrath und Ritter von Dannebrog-Orden, etc., etc., nach dessen Tode herausgegeben, von Constanze, Wittwe von Nissen, früher Wittwe Mozart, mit einem Worworte vom Dr Feuerstein in Pirna, Leipsig, 1828, 1 vol in-8° de 703 pages, avec un appendice de 220 pages, des planches de musique et des figures.

(3) Ce fait que je consignerai dans l'histoire de mon petit, qu'en son temps je publierai : *Vie d'un artiste chrétien*, p. 38.

inutiles. Et puisque nous sommes en train d'exprimer nos regrets, que M. l'abbé Goschler nous permette de nous demander pourquoi il n'a pas jugé à propos de relier entre elles les pièces de cette vaste correspondance par le récit succinct des faits omis ou laissés dans l'ombre et trop sommairement indiqués? Au lieu d'une collection de notes, précieuses sans doute et intéressantes, mais incomplètes et sans suite, nous aurions une biographie de Mozart qui manque à notre langue. Personne, certainement, n'était plus que M. l'abbé Goschler capable de nous la donner, et cependant elle est encore à faire. C'est, nous le savons, demander à notre auteur ce qu'il n'a ni voulu, ni prétendu faire. Il est vrai; aussi n'insisterons-nous pas.

Quoi qu'il en soit, la correspondance publiée par M. l'abbé Goschler se poursuit, avons-nous dit, pendant près de vingt-cinq années, du 3 octobre 1762 au 14 avril 1787, et vient apporter à Salzbourg des nouvelles de Mozart absent. Elle s'interrompt quelquefois et pendant de longs mois, quand le jeune maître revient chercher dans sa ville natale le repos et l'étude recueillie qu'une vie si agitée lui rend nécessaires, pour reprendre lorsqu'il s'en éloigne de nouveau. On pourrait la diviser en trois parties. Pendant la première (1762-1768), Wolfgang est accompagné de toute sa famille. C'est Léopold Mozart, son père, qui tient seul la plume. Il écrit à un M. Hagenauer, négociant à Salzbourg et propriétaire de la maison qu'y occupent habituellement les voyageurs. On n'y rencontre pas une seule ligne du virtuose encore enfant et déjà célèbre. Durant la seconde (1770-1775), Léopold conduit seul son fils; les lettres sont adressées à Mme Mozart, restée avec sa fille à Salzbourg. Wolfgang grandit, mais sa part dans ce commerce épistolaire est encore peu considérable : de fréquents post-scriptum, étrangers pour la plupart aux affaires du voyage, où son vif esprit se joue en innocents badinages, et qui transmettent à sa mère et à sa sœur l'ardente expression de sa tendresse, un très-petit nombre de lettres dont la première porte la date du 7 janvier 1770. C'est seulement à partir de 1777 que nous avons les confidences du grand Mozart lui-même. Léopold Mozart, déjà vieillissant, fatigué de tant de courses et désormais moins indispensable, laisse partir son fils. Mme Mozart le suit encore cependant, car si l'inexpérience de l'enfant n'a plus besoin d'être tenue en tutelle, l'imagination fougueuse et puissante, le caractère mal assuré du jeune homme se passeraient difficilement encore, au milieu de tant d'écueils et de découragements qui l'attendent, d'un conseiller affectueux et d'un tendre appui; mais le fils et le père maintenant tiennent dans notre recueil une place égale, et, disons-le tout de suite, quoique l'illustration du fils attire malgré nous et concentre notre attention, une place non-seulement égale par l'étendue, mais égale encore par l'élévation des pensées et par l'autorité des jugements.

Le père de Mozart mérite qu'on le connaisse. Il a exercé sur le génie de son fils une trop intime et trop salutaire influence pour que nous ne lui consacrions pas ici quelques mots. En 1762, à l'époque où commence notre correspondance, Léopold Mozart avait quarante-trois ans à peu près. Attaché au prince archevêque de Salzbourg avec les titres de vice-maître de chapelle, professeur de violon et chef d'orchestre des concerts de la Cour, il était le confrère, dans la maison de ce prince, d'Eberlin et de Michel Haydn. Depuis quelques années déjà il s'était fait une position considérable parmi les artistes de l'Allemagne. Il n'était étranger à aucun des beaux-arts et n'était pas dépourvu même de talent littéraire. On lui devait, à cette époque, entre un grand nombre de compositions estimées de ses compatriotes, 12 oratorios et beaucoup de musique religieuse. Mais il aimait surtout le côté théorique de l'art qu'il professait. « Mon père, » écrivait Wolfgang en 1776 (1), « s'est adonné à la littérature musicale comme étude favorite. » Une méthode de violon publiée par lui avait obtenu un grand succès dans le public, si bien qu'en 1759 un écrivain qui publiait à Berlin une suite de lettres sur la musique, adressées aux artistes les plus distingués de ce temps, dédiait la première épître à Léopold Mozart, ne pouvant, disait-il, commencer mieux que par un homme d'un mérite aussi éminent (2).

Mais il s'en fallait de beaucoup que la fortune de Mozart fût égale à la juste estime dont il était entouré. C'est à peine s'il pouvait, à force de travail et de sévères privations, soutenir une famille composée de sa femme, de Marie-Anna, âgée alors de onze ans, et de Jean-Chrysostôme Wolfgang Gottlieb ou Amédée, qui avait dépassé depuis quelques mois sa sixième année, seuls survivants des sept enfants que lui avait donnés Anna Bertlina. Dans une lettre touchante, datée du 16 février 1778, et qui mérite d'être en partie citée, Léopold nous apprend, avec cette noble simplicité qui lui est propre, les embarras de sa position vers cette époque de 1762.

« Si tu veux prendre la peine, » dit-il à son fils, « de penser mûrement à ce que j'ai entrepris avec vous, mes deux enfants, dans vos années les plus tendres, tu ne m'accuseras pas de pusillanimité et tu me rendras la justice, avec tout le monde, qu'en tout temps j'ai été un homme ayant le courage de tout entreprendre... Depuis votre naissance, et bien avant, depuis mon mariage, j'ai fait certes assez de pénibles sacrifices et mené une vie assez dure pour entretenir, avec 25 florins (53 fr. 50 c.) de revenu mensuel assuré, une femme, sept enfants et ta grand-mère; pour supporter des frais de couches, de mort, de maladie, frais et dépenses qui, si tu veux y penser, te convaincront que non-seulement je n'ai pas employé un kreutzer pour le moindre plaisir personnel, mais encore que sans une grâce spéciale de Dieu je n'aurais jamais pu, avec toutes mes spéculations et mes amères privations, m'en tirer et vivre sans faire de dettes; et cependant je n'ai jamais eu de dettes qu'aujourd'hui. Je vous ai sacrifié à tous deux toutes mes heures, dans l'espoir que non-seulement vous parviendriez à vous tirer honorablement d'affaire, mais encore que vous me procureriez une tranquille vieillesse, me permettant de rendre compte à Dieu de l'éducation de mes enfants, de songer au salut de mon âme sans autre souci, et d'attendre paisiblement la mort. Mais la Providence et la volonté de Dieu..... » (1).

Arrêtons-nous à cette date de 1762. Ce qui suit se rapporte à une époque encore éloignée et dont nous n'avons pas à nous occuper. Comme ces détails vulgaires d'un ménage aux abois sont relevés par la grandeur des sentiments qui en accompagnent le récit! Combien on est touché de ce fier témoignage que se rend cette conscience qui a mesuré toute l'étendue de ses devoirs et qui n'y a pas failli! Que l'on regrette de ne pouvoir tout citer!

Faut-il s'étonner après cela si l'on rencontre si souvent dans les lettres de Léopold la préoccupation du profit qu'il espère retirer de ses voyages ou l'expression de son désappointement quand il est déçu dans ses espérances? S'il loue la générosité des uns, s'il gourmande la parcimonie des autres, s'il déplore les bonnes occasions qu'il a laissé échapper? « Nous avons bien ensemencé, nous espérons une bonne récolte, » écrit-il de Paris en 1764. « J'aurais au moins 12 louis d'or de plus si mes enfants n'avaient pas dû garder la chambre pendant quelques jours... M. d'Hébert, trésorier des Menus-Plaisirs du roi, a remis à Wolfgang, de la part du roi, 15 louis et une tabatière en or (2). » Quelques jours plus tard il ajoute: « Le 10, j'ai encaissé 112 louis; je ne fais pas fi même de 50 ou de 60 » (3), ou bien il nous apprend de Londres que « le cadeau n'a été que de 24 guinées» (4), et ainsi de suite presque dans chacune de ses lettres. Plus tard, il suit d'un regard attentif et sa femme et son fils, et leur donne d'utiles conseils d'économie domestique (1777) : « Vous devez descendre à Augsbourg, chez Lamb, dans la rue Sainte-Croix, où vous dînerez à 30 kreutzers par personne (1 fr. 05 c.), où vous trouverez de belles chambres et où descendent des personnes fort distinguées... C'est trop cher aux Trois-Maures; il demande un prix fou pour les chambres, et chaque repas revient à 45 ou 48 kr. par tête (5). » La naïveté de ces confidences peut nous faire sourire, mais gardons-nous d'accuser Léopold d'avidité. C'est tout au plus si, malgré le soin qu'il met à poursuivre un profit d'ailleurs légitime, il peut parvenir à envoyer de temps en temps quelqu'argent à Salzbourg. « Le voyage est payé; qui payera le retour? C'est ce qu'il faudra voir (6). » Et ailleurs (7), quand on le provoque et qu'on le pousse aux détails sur un sujet si intéressant pour la famille :

« Tu ne seras pas satisfaite de ce que je ne te rends pas un compte plus exact de nos recettes. Je ne le fais pas, parce qu'à Salzbourg

(1) Page 159. — (2) Holmes, p. 6, et suiv.

(1) Page 207. — (2) P. 17. — (3) P. 18. — (4) P. 23. — (5) P. 161. — (6) P. 28. 1765. — (7) P. 96. 1770.

on ne voit que les recettes, qu'on n'y songe pas aux dépenses et qu'on n'y sait pas en général ce qu'il en coûte de voyager. »

Léopold d'ailleurs n'est ni cupide, ni avare. Il sait, quand il le doit, respecter la pauvreté condamnée à s'abstenir. « Je n'ai pas à me plaindre de l'électeur (Maximilien III), il est pauvre (1), » écrit-il de Munich en parlant d'un prince nécessiteux qui se fait volontiers tirer l'oreille et qui n'est pas fâché de payer en compliments. Il sait, quand il le faut, faire, sans marchander, les dépenses nécessaires. Citons encore (j'aime à emprunter à la publication de M. l'abbé Goschler ces curieux tableaux d'intérieur, où se peint avec des touches si gracieuses et si vraies la vie bourgeoise de ce temps). Le 26 octobre 1771, il écrit de Milan :

« Si tu as besoin de vêtements, fais faire ce qui est nécessaire. Ni toi ni Nanette ne devez manquer de ce qui convient. Il faut faire ce qui doit se faire. Ne prends rien de mauvais. C'est une fausse économie que d'acheter de la mauvaise marchandise. Fais-toi faire une belle robe pour les fêtes, et celle que tu as eue à Vienne tu la porteras tous les jours. Pas d'étoffe de laine, ça ne vaut pas le diable. » (2).

Qu'une occasion se présente où le bien-être de ses enfants, où leur santé court quelque péril, où des soins coûteux leur sont nécessaires, ne lui parlez plus d'épargne et de calcul. « Il n'y a pas à s'inquiéter des dépenses. Que le diable emporte l'argent! pourvu qu'il nous laisse nos os » (3), s'écrie-t-il en 1765, lorsqu'après la maladie de la jeune Nanette, maladie qui nous vaut une lettre si navrante, Wolfgang à son tour tombe malade à La Haye.

Par un sentiment délicat, Léopold Mozart, au moment où il sent l'aiguillon du besoin, se refuse à l'idée de chercher une ressource dans la vente des objets de prix dont on se plait à l'envi à accabler ses enfants. Est-ce vanité? Qu'importe. Un peu de vanité dans cette circonstance serait très-légitime. Mais le père de Wolfgang n'est pas vain de son fils, il en est fier ; il en est reconnaissant surtout envers Celui qui le lui a donné, et il semble, à l'entendre, qu'un sentiment plus noble et comme un pieux souvenir lui inspire ce désintéressement.

« En attendant, » dit-il à M. Hagenauer, « je ne puis ni partir ni donner un concert public sans l'autorisation du prince; cela augmente singulièrement nos dépenses journalières et nos frais de route qui me coûteront bien encore 200 florins jusqu'à Paris. Mes enfants ont, il est vrai, reçu différents cadeaux précieux, mais je ne veux pas en faire de l'argent. Nous avons de quoi monter une vraie boutique d'épées, de dentelles, de mantilles, de tabatières, d'étuis, de saloppes; nous avons laissé une grande boîte à Salzbourg renfermant tous nos joyaux et nos trésors, mais quant à l'argent il est rare, et je suis positivement pauvre (4). »

Léopold Mozart, d'ailleurs, je l'avoue, n'est pas un Alceste. Il ne se pique pas de déclarer la guerre à tous les travers du genre humain ; c'est bien plutôt un Philinte avisé et prudent dans la conduite de la vie, et sans que l'honnêteté ait le moins du monde à en souffrir, mais un Philinte allemand et bourgeois. Il ne s'interdit pas un peu de cette habileté innocente et permise qui fait naître les bonnes occasions ou qui les rend plus profitables, qui tourne les écueils au lieu de se briser contre eux, qui aplanit les difficultés de la voie, qui ménage l'amour-propre, qui sait adoucir à son profit les aspérités des caractères. La gloire du jeune Wolfgang lui attire bientôt des ennemis qui cachent leur jalousie sous le masque de l'incrédulité, de ces incrédules de la pire espèce qui ne veulent pas être convaincus et fuient les occasions de rencontrer le jeune maître pour échapper à la dure nécessité de reconnaître son génie. « S'il y a des incrédules, on les convaincra, » dit Léopold (5), « et on les poussera à exiger des preuves comme il est arrivé dernièrement. » Quelques mois après, Mozart est à Londres. On y donne un concert au profit d'un hôpital. « J'y ferai jouer à Wolfgang un concerto d'orgue, pour faire acte de patriotisme anglais. C'est un moyen de conquérir l'affection de cette nation (6). » Moyen, certes, que nul ne saurait blâmer. Et plus tard, quand la célébrité du merveilleux enfant s'est de plus en plus répandue, quand il lui faut, pour communiquer avec le public, avoir recours à ce *genus irritabile* des chanteurs, des artistes et des comédiens, à ce monde plus que tout autre « ondoyant et divers, » quelle adresse, quelle vigilance et, pour tout dire, quelle diplomatie ne devient pas nécessaire! Mozart le père n'a garde d'oublier que telle est la condition du succès. Wolfgang travaille à son premier opéra qui va bientôt être joué à Milan. La Gabrielli doit y chanter, une cantatrice célèbre de l'Italie, « une fille étonnamment orgueilleuse qui, outre qu'elle dissipe tout son argent, fait les plus grandes folies du monde. Nous la rencontrerons en route, » continue Léopold. « Elle vient de Palerme ; nous l'honorerons comme une reine, nous l'exalterons comme une déesse et nous gagnerons ainsi ses bonnes grâces (1). » Enfin, nous sommes en 1777 ; le jeune Mozart de nouveau court le monde à la poursuite d'une position qui lui échappera jusqu'à la dernière heure. Son père de loin veille sur lui, et, dans des lettres pleines de sagesse, lui livre les conseils de son expérience. Un jour, par exemple, il lui dira (2) : « Il faut que tu fasses venir l'eau à la bouche au comte de Seau, en lui montrant que tu es prêt à lui faire, sans rétribution, tout ce dont il a besoin pour son théâtre en airs et en ballets. Il faut que tu sois extrêmement poli avec les gentilhommes, car chacun a son mot à dire. »

A. Rabutaux.

(La suite à un prochain numéro.)

(1) P. 8. — (2) P. 141. — (3) P. 30. — (4) Bruxelles, 17 octobre 1763, p. 10. Ce passage est fort abrégé dans la traduction. — (5) 1764, p. 16. — (6) P. 26.

(1) Mars 1770, p. 76. — (2) P. 167.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT.

Nous n'avons pas besoin de faire remarquer aux lecteurs que jusqu'à présent nous nous sommes abstenus de parler de notre *Traité de l'Accompagnement du Plain-Chant*. Un sentiment de réserve, que tout le monde comprendra, nous a empêchés de nous servir des moyens de publicité que nous offre *la Maîtrise* pour faire valoir nous-mêmes les avantages d'une théorie à laquelle nos noms sont attachés, quelque importants que soient à nos yeux, pour la pratique de l'art religieux, les résultats de notre méthode. Ce n'est pas que nous nous fussions fait une règle de garder, relativement à notre travail, un silence que plusieurs ne manqueraient pas d'interpréter comme un abandon de nos propres doctrines. Nous avions cru convenable seulement d'attendre que des objections ou des difficultés nous fussent proposées par des hommes sérieux et compétents, bien décidés à profiter de toutes les observations qui nous seraient faites, soit pour donner une nouvelle évidence à nos principes en les exposant dans un meilleur jour, soit pour nous corriger nous-mêmes ; car, nous ne saurions trop le redire, nous ne prétendons nullement à l'infaillibilité, et nous sommes disposés à saluer la vérité quelque part qu'on nous la montre.

Effectivement, il nous est arrivé sur notre Théorie de l'accompagnement du plain-chant, une appréciation très-développée due à la collaboration de deux hommes, MM. E. Duval et Bogaerts, de Malines, dont nous honorons le caractère autant que nous estimons les travaux. Ces deux écrivains, tout en donnant une approbation entière aux principes fondamentaux de notre *Traité*, discutent quelques unes des conséquences qui nous ont semblé devoir en découler.

Mais voilà qu'au moment où nous nous disposions à mettre les lecteurs à même de juger des éloges et des critiques qui nous sont adressés, ainsi que des réponses que nous croyons devoir faire à ces dernières; voilà, disons-nous, qu'une guerre sourde se déclare contre notre méthode dans quelques églises de Paris. Cette fois, ce n'est pas en plein soleil, avec les armes courtoises de l'argumentation et de la logique qu'on nous fait l'honneur de nous attaquer : c'est dans l'ombre; c'est au moyen d'appréciations et d'insinuations qui ne se produisent pas sous une forme saisissable. Ainsi désarmés devant des adversaires invisibles, nous avons pris le parti de donner des extraits de plusieurs lettres qui nous ont été adressées depuis la publication de notre ouvrage, très-flattés de pouvoir nous abriter sous l'autorité de quelques théoriciens, de ceux-là même dont nous avions surtout à cœur de mériter les suffrages. Une seule chose nous a embarrassés parfois, c'est la nécessité où nous sommes de reproduire des approbations dont une extrême bienveillance a rendu souvent l'expression trop flatteuse. Cette observation faite, nous reproduirons sans commentaire ces fragments de correspondance.

Voici ce qu'a bien voulu nous écrire, à la date du 8 mai 1857, M. l'abbé Petit, supérieur du grand séminaire à Verdun, le profond et savant auteur du beau livre intitulé : *Dissertation sur la psalmodie*.

Quant au *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, il me fait admirer (je le dis en toute sincérité) l'une des plus belles découvertes des temps modernes. Une seule chose m'étonne, c'est qu'on ait attendu jusqu'aujourd'hui pour reconnaître et appliquer un principe si simple, si clair et si rationnel : *Le plain-chant est harmonique par sa propre tonalité*. Néanmoins, en lisant cet admirable livre, j'ai fait une réserve au sujet de l'emploi du demi-ton, savoir : j'ai de fortes raisons de croire qu'au sujet du demi-ton artificiel, la théorie de toutes nos méthodes est fort incomplète, que les anciens admettaient l'usage du bémol dans un grand nombre de cas bien déterminés, en dehors de toute relation de triton, dans les chants du premier mode grégorien, et qu'ils en usaient de même parfois aux cinquième et sixième modes. M. Stephen Morelot probablement éclaircira tout ce qu'il peut encore y avoir d'obscur sur ce sujet, comme il me l'a fait espérer. Je vous le dis confidentiellement, Monsieur, parce que c'est le seul point sur lequel je ne me trouve pas tout-à-fait d'accord avec vous. Mais cette réserve ne porte aucune atteinte au principe fondamental que vous établissez et dont vous faites les applications les plus heureuses au chant des psaumes sur les huit modes grégoriens. A plus forte raison, n'est-ce pas un motif de ne pas recommander le *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plaint-chant*, etc., etc.

Plus tard, à la date du 8 janvier 1858, et lorsque nous nous fûmes adressés de nouveau à M. l'abbé Petit pour le prier de nous accorder l'autorisation de publier la lettre qu'on vient de lire, il nous répondit :

Faites-le en toute liberté; je ne refuse pas de dire tout haut ce que j'ai dit à voix basse, dans un entretien particulier. Je savais déjà qu'on opposait beaucoup de difficultés à votre nouvelle méthode d'accompagnement, et je n'en étais pas surpris. J'attendais même plus de bruit et de protestations contre votre excellent livre, car il est bien peu d'hommes qui aient le courage de renier leur passé, et de revenir sur leurs pas en disant : *ergo erravimus*. Là est la source de toutes les objections qu'on soulèvera contre vous.

Le judicieux et entraînant auteur du *Dictionnaire d'esthétique chrétienne*, du livre sur le *Chant liturgique*, M. l'abbé Jouve, chanoine de Valence, que ses *Lettres sur le mouvement liturgique* recommandent suffisamment à nos lecteurs, nous écrivait à la date du 2 mai 1857 :

Je lis en ce moment, votre excellent *Traité d'accompagnement*. J'y retrouve absolument mes idées d'il y a quinze ans sur l'harmonie appliquée au plain-chant telle que je la pratique et la note depuis longtemps. Cela n'empêche pas que votre traité didactique, écrit avec autant de méthode que de lucidité, ne soit une publication d'une haute importance, qui répond à un besoin général en comblant une trop grande lacune qu'avait laissée jusqu'à nos jours nos soi-disant traités de contrepoint ecclésiastique, même ceux de M.... et de M.... où l'on voit la plus étrange, la plus déplorable confusion des deux tonalités, ancienne et moderne.... Le vôtre est appelé à un beau et légitime succès, puisque c'est la première publication *spécialement* consacrée à la théorie du véritable accompagnement du plain-chant, tel qu'il procède essentiellement de la tonalité et de la modalité de ce système de musique. A part deux observations que je voudrais pouvoir vous soumettre ici, je partage entièrement vos principes et les déductions rigoureuses que vous en tirez.

Quelques jours après, nous recevions du même écrivain les lignes suivantes :

Je viens de terminer la lecture de votre excellent *Traité d'accompagnement*. C'est parfait et entièrement dans les sains et rigoureux principes en dehors desquels *il n'y a point de salut* pour l'harmonie du plain-chant. Il y a cinquante ans que le besoin d'un tel livre se fait vivement sentir; il sera désormais le *vade mecum* indispensable de l'organiste et du maître de chapelle.

Ces citations étant déjà fort étendues, nous nous contenterons de mentionner les témoignages flatteurs que nous avons également reçus de M. de Coussemaker, de M. Lemmens, le célèbre organiste belge, de M. J. Kouwenhoven, à Warmoud (Hollande), de M. Hochstetter, organiste de la cathédrale à Saint-Claude, de M. Avy, avocat et ancien organiste à Cavaillon, de M. Serrier, à Metz, de M. Chevreux, professeur de musique à l'École normale de Laval, de M. Loret, premier prix du conservatoire de Bruxelles, etc. Quant à MM. Ed. Duval et Bogaerts, leur approbation sur les points principaux de notre méthode nous est d'autant plus précieuse, que, sur les points secondaires, ils ne nous ont point épargné leurs observations critiques. Nous publierons, *in extenso*, le mémoire qu'ils ont bien voulu nous adresser à ce sujet, et nous serions bien trompés si, de la discussion à laquelle cette publication donnera lieu, il ne jaillit pas de nouvelles lumières en faveur de nos principes.

Nous terminerons cette revue par un passage emprunté à une correspondance de Metz que l'*Orphéon* a publiée dans son numéro du 15 décembre 1857. Après avoir rendu compte de l'enthousiasme produit à Metz par la belle messe de M. A. Thomas, l'auteur de la lettre poursuit ainsi :

Cette solennité a été encore embellie par une innovation aussi heureuse qu'intelligente. L'organiste de la paroisse, M. Charles Bour, a fait chanter la partie de la messe qui doit être dite en plain-chant par huit élèves de l'école normale et ses chantres, et il a accompagné ce plain-chant suivant les règles de la modalité ancienne indiquées dans le traité de MM. Niedermeyer et d'Ortigue.... L'effet produit par le plain-chant ainsi accompagné est bien fait pour donner raison pleine et entière aux auteurs de ce traité. Rien n'est plus beau, plus imposant, plus caractéristique; c'est bien véritablement de la musique d'église avec sa modalité propre et son expression grandiose et sévère. Une révolution dans ce sens s'opérera indubitablement dans la manière d'accompagner le plain-chant, ou il faudra désespérer de l'intelligence et de la bonne volonté de nos organistes.

Nous n'avons plus qu'un mot à ajouter à l'adresse de ceux qui nous attaquent dans l'ombre. Si l'on a de bonnes

raisons à nous opposer, la première chose est de les faire connaître : dénigrer n'est pas réfuter. Nous avons produit notre méthode au grand jour ; qu'on nous attaque au grand jour, c'est au grand jour que nous nous défendrons.

L. N. J. D'O.

MM. L. Niedermeyer et J. d'Ortigue se font un plaisir d'annoncer que, par suite de nouveaux arrangements pris par les éditeurs de LA MAITRISE, *ils pourront désormais, tous les samedis, de 3 à 5 heures, se tenir, au bureau du journal, à la disposition de leurs abonnés, de leurs correspondants, et en général de MM. les ecclésiastiques, des artistes et des personnes du monde qui se préoccupent de la question de la musique religieuse. Ils seront heureux de recevoir les communications de tout genre qui pourront leur être faites, et sont persuadés que ces amicales conférences, en contribuant à les éclairer eux-mêmes, répandront un intérêt de plus sur une publication qui, dans leur pensée et leur désir, doit être un centre d'action, et pour laquelle ils appellent l'aide de tous les dévouements.*

NOUVELLES.

— M. le général de division Mellinet, président de la Commission de Musique militaire au Conservatoire et amateur éclairé, vient de prendre un arrêté dont nous ferions avec plus de liberté l'éloge si *la Maîtrise* y était plus complètement désintéressée. Frappé du mauvais goût qui préside au choix des morceaux exécutés par les musiques militaires, dans certaines solennités religieuses et principalement aux cérémonies funèbres, M. le général Mellinet a décidé qu'à l'avenir les corps de musique des régiments de la garde impériale emprunteraient au répertoire de *la Maîtrise* les compositions qui devront être entendues dans ces occasions.

— M. F. Martineau, maître de chapelle de la cathédrale, à Nantes, nous informe que la commission nantaise pour le chant liturgique, vient d'adopter le chant de l'édition de 1650 des Frères de Paris. Nous nous félicitons de la résolution adoptée par les membres qui composent cette commission. En donnant la préférence à une édition du XVII[e] siècle, ils ont ajouté une autorité nouvelle aux conclusions si nettes et si judicieuses de notre savant collaborateur M. l'abbé Jouve. La réimpression de cette édition sera confiée aux soins de M. Vatar, de Rennes. Nous publierons dans notre prochain numéro la lettre de M. F. Martineau.

— M. L. Niedermeyer, directeur de l'école de musique religieuse, a été nommé membre correspondant de la Société pour l'encouragement de la musique dans les Pays-Bas.

CHRONIQUE MUSICALE DE LA PRESSE.

— On a exécuté, le dimanche 10 janvier, à Saint-Thomas-d'Aquin, une messe à trois voix, de la composition de M. Verimst, maître de chapelle de la paroisse. M. Hocmelle, au grand orgue, et M. Darnaud, à l'orgue de chœur, ont concouru à cette exécution.
Ménestrel.

— La Société chorale Galin-Paris-Chevé a chanté, le dimanche 7 février, à Saint-Vincent-de-Paul, une messe nouvelle à quatre voix, *sans accompagnement*, de M. A. Elwart, professeur au Conservatoire impérial de musique. L'exécution de cette messe a été dirigée par M. Emile Chevé. M. Carvallo, organiste de la paroisse, a touché l'Offertoire, et une quête au bénéfice de la caisse de secours de l'Association des artistes-musiciens, fondée par le baron Taylor, a été faite par des dames patronesses de l'OEuvre. *Id.*

— La *Gazette musicale* rend compte de l'exécution qui a été faite, le 11 janvier dernier, au Conservatoire de musique de Bruxelles, par les élèves de cet établissement, et devant un petit nombre d'artistes, d'une messe de *Requiem* de M. Fétis. Le savant écrivain musical s'est montré également, nous dit notre confrère, un compositeur inspiré, et son ouvrage a obtenu le plus complet et le plus légitime succès. Sans oublier la gravité et l'élévation de style dont les maîtres classiques nous offrent des modèles, et dont le sujet lui faisait un devoir, l'auteur a voulu emprunter à l'art moderne quelques-uns de ses moyens d'expression et de ses effets pathétiques qui font de sa composition une sorte de *compromis* entre des doctrines diverses, et il a essayé de peindre, dans toute sa poignante vérité, le *drame de la mort*, en en cherchant l'intérêt dans les émotions humaines qui l'animent. « Le *Requiem* de M. Fétis est écrit pour chœur et solos accompagnés par l'orgue et un petit orchestre d'instruments de cuivre, unis à des parties de violoncelles et de contrebasses. » Le compositeur a évité l'emploi des violons « parce que leur sonorité trop éclatante ne convient pas à l'expression d'idées funèbres. » Il n'avait nul besoin des flûtes, des hautbois, des clarinettes, des bassons qui « se trouvent dans l'orgue même. » L'auteur de la lettre que nous analysons a remarqué et signalé surtout dans la partition de M. Fétis : le verset *Dies iræ*, l'*Oro supplex* ; l'*Agnus Dei* n'est pas moins remarquable et l'*Offertoire* est écrit en fugue avec prélude. Nous nous contentons de constater le succès obtenu par M. Fétis, qui est un juste hommage rendu à l'un des musiciens les plus éminents de ce temps.

— Après un silence de quelques mois, la *Monatschrift* rend compte de plusieurs solennités qui ont eu lieu dans les églises de Vienne et qui nous intéressent par le choix des morceaux de musique qu'on y a entendus. Les œuvres qu'on y a fait exécuter, si elles ne méritent pas une approbation égale, témoignent néanmoins d'un zèle louable.

On a chanté dans l'église des Franciscains, à l'occasion de la fête de saint Jean, la messe de J. Haydn, connue sous le nom de *Messe de Nelson*, et un air de concert de Hummel, pour soprano avec accompagnement de chœurs et d'orchestre. Le recueil que nous citons s'élève contre certains préludes de l'organiste qui ont été, à son avis, fort peu religieux, et contre l'emploi inconvenant des trompettes et des timballes. Ce recueil critique la messe exécutée le 25 octobre dans l'église des Augustins, et reproche à son auteur d'avoir pensé que la routine, que des procédés vulgaires, des lambeaux de phrases mélodiques, puissent tenir lieu du travail sérieux et de l'inspiration austère auxquels seuls il faut demander des œuvres de ce genre.

L'église de Saint-Michel a fait exécuter le même jour une messe un peu aride de Drobisch, dans laquelle on avait heureusement intercalé des morceaux d'Albrechtsberger, l'habile et honorable maître. L'église de Saint-Jean (dans le Iægerzeile) a fait entendre une messe dont l'auteur est demeuré inconnu ; cette œuvre est celle d'un bon musicien, familier avec les secrets de son art, et qui, en s'inspirant particulièrement d'Haydn, ne néglige pas cependant l'étude des autres maîtres. Cette solennité religieuse a commencé par une marche pour trompettes et timballes qui, dit le critique, eût été fort convenable dans la taverne voisine (der wohl in die næchstbeste Kneipe gepasst hætte).

La *Monatschrift* rend compte avec les plus grands éloges d'une messe en *fa* mineur, composée par Bernard Molique, et exécutée dans l'église écossaise à la fête de la Toussaint. Cette œuvre unit le caractère religieux à l'inspiration la plus élevée et au travail le plus consciencieux. On a chanté, outre cette messe, un magnifique chœur de Méhul (*la* mineur), *Timete Dominum*, qui rappelle par la vigueur de l'accent les compositions de Haendel, et un Offertoire (*Pleni sunt cœli*), en *si* mineur, écrit par le directeur de la musique.

On a entendu, le 8 novembre, dans l'église de Saint-Charles, la *Messe du sacre de Charles X*, de Cherubini, l'une des œuvres les plus brillantes de ce maître. La cathédrale de Saint-Étienne a fait exécuter les Vêpres de Preyer, le 14 novembre. On a été heureux d'entendre cette œuvre d'un travail intéressant et heureusement orchestrée ; ce qui avait paru un peu obscur à la première audition, s'est dégagé à l'aide d'une exécution excellente et précise.

Les directeurs des chœurs de Saint-Léopold et de Saint-Pierre

avaient choisi, pour la solennité du 5 novembre, fête du patron de l'Autriche, deux œuvres de J. Haydn, les deux œuvres les plus belles et les plus pures du maître, et le journaliste fait remarquer qu'il y a lieu de se féliciter de ce choix également heureux, qu'il soit dû à une coïncidence fortuite, ou qu'il faille y voir un juste hommage rendu à un artiste qui ne s'est pas moins distingué par l'ardeur de son patriotisme que par l'élévation de son génie. Dans la première de ces églises, on a exécuté la messe n° 6, connue sous la dénomination illogique de *Messe d'harmonie* (Harmoniemesse); dans l'église de Saint-Pierre, on s'était arrêté à la messe de Sainte-Cécile (1).

— M. Berlioz, qui avait offert à S. M. l'Empereur d'Autriche un exemplaire de son *Te Deum* à trois chœurs, vient de recevoir de ce souverain, avec une lettre des plus flatteuses, une bague magnifique en diamant. *Ménestrel.*

— On vient d'enrichir la cathédrale de Perpignan d'un orgue monumental dont l'exécution avait été confiée à M. Cavaillé-Coll, l'auteur des orgues de la Madeleine et de Saint-Denis. Ce buffet, un des plus remarquables qui existent, est divisé en douze compartiments contenant ensemble une centaine de tuyaux de montre en étain, dont les plus grands ont environ 10 mètres de longueur et 1 mètre de circonférence. Sa hauteur atteint 15 mètres, sa largeur est de 7 mètres 50 centimètres. M. Lissajous, l'auteur de plusieurs travaux sur l'acoustique, et M. Lefébure-Wély, avaient été chargés de la réception et de l'inauguration de cet instrument. Après une étude sérieuse et un mûr examen, ils ont déclaré que ce nouvel orgue dépasse en perfection les orgues les plus renommées de Paris et à plus forte raison de l'étranger, comme les orgues si vantées de Harlem et de Fribourg. Le grand orgue de la cathédrale de Perpignan appartient à la catégorie des trente-deux pieds. Il renferme soixante jeux, distribués sur quatre claviers à mains et un pédalier séparé, seize pédales de combinaison et 3,603 tuyaux. En somme, c'est l'orgue le plus perfectionné, et, après celui de Saint-Denis, le plus complet qui existe encore, soit à Paris, soit dans les départements. *Journal des Débats.*

— Les grandes orgues de la cathédrale de Rouen vont être reconstruites à la demande de Mgr l'archevêque. Ce travail important est confié par le Gouvernement aux soins de la maison Merklin, Schutze et Ce, auteur des orgues de la nouvelle église Saint-Eugène à Paris, et des magnifiques orgues de la cathédrale de Murcie (Espagne). *Gazette musicale.*

— Nous empruntons au *Ménestrel* le fait suivant qui ne manque pas d'originalité, si l'on doit surtout le prendre à la lettre. Il est bien entendu que nous ne nous en rendons pas garants : «A Sikaw, ville de Chine, où existe depuis dix ans une mission de jésuites, on vient de construire un orgue en bambous. Ce chef-d'œuvre de l'industrie chinoise se trouve à la cathédrale de Thung-Kadu, près de Sang-Haï. L'orgue a neuf registres; la longueur du plus grand tuyau est de 19 pieds ; la voix de basse est d'une puissante sonorité ; les sons élevés ont la suavité, la pureté moelleuse des sons de la flûte. »

(1) Nous avons fait déjà d'assez nombreux emprunts à la *Monatschrift* pour n'avoir pas besoin de dire ici tout le bien que nous en pensons; mais quelques uns de nos abonnés, qui désirent se tenir au courant de ce qui se passe en Allemagne, dans le monde musical, nous font l'honneur de nous demander des renseignements précis sur cette excellente revue; nous nous empressons de les satisfaire. La *Monatschrift für Theater und Musik* paraît le 8 de chaque mois à Vienne (Autriche). Chaque numéro contient de 40 à 60 pages in-4°. Elle embrasse à la fois tout ce qui se rattache à la musique et aux théâtres : représentations dramatiques, opéras, concerts, publications musicales de tout genre, ouvrages théoriques ou historiques qui s'occupent de musique, de théâtre, ou des beaux-arts en général; tout est soumis à cette critique scrupuleuse et savante, dans laquelle excelle l'Allemagne. Chaque numéro contient notamment un examen de la musique religieuse exécutée dans toutes les églises de Vienne, et déjà plus d'une fois nos lecteurs ont pu apprécier l'abondance et l'exactitude des renseignements, l'autorité des jugements qui distinguent cette chronique. Rien de ce qui se fait à Vienne n'échappe à la *Monatschrift*, presque rien de ce qui se fait en Europe ne lui est étranger, grâce à des correspondances entretenues avec près de trente villes de l'Allemagne, de l'Italie, de la France ou de l'Angleterre. A côté de la critique la doctrine; des articles de fond sur la théorie et sur l'histoire des arts, sur l'organisation des Conservatoires et des théâtres, sur les réformes à y introduire; des biographies accompagnées de portraits, etc., etc., tels sont les travaux si divers et si distingués qui ont, en trois années, placé la *Monatschrift*, livre et journal à la fois, à la tête des publications non politiques de l'Allemagne, et qui lui ont fait une clientèle en France, en Angleterre, en Italie, en Russie et même en Amérique.

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

LIVRES.

LIVRES PUBLIÉS EN FRANCE.

(Suite de 1857.)

59. CORBLET (l'abbé JULES). — Notice historique et liturgique sur les **cloches**, par l'abbé J. C..., directeur de la « Revue de l'art chrétien. » Paris, A. Pringuet, in-8°, 38 p.; 2 pl. et figures dans le texte.
(Extr. de la « Revue de l'art chrétien »).

60. COUSSEMAKER (E. DE). — **L'Harmonie au moyen-âge.** « *Orientis partibus,* » à trois voix, par M. E. de C...., correspondant de l'Institut. Paris, V. Didron, in-4°, 7 p. et 2 pl. 2 fr. 50 c.
(Extr. des « Annales archéologiques, » XVIe vol.)

61. DELACROIX (l'abbé L.). — Catéchisme du servant de messe, renfermant la **manière de servir la messe** basse et la messe chantée, suivant le rit romain. Paris, Julien Lanier et Ce; Noyon, Ribaut-Naquet; in-32, 63 p. 20 c.

62. DUFOUR (le P.). — **Mémoire sur les chants liturgiques** restaurés par le P. Lambillotte de la Compagnie de Jésus, et publiés par le P. D... de la même Compagnie. Examen des principales difficultés proposées par divers auteurs et en particulier par l'abbé Cloet dans les Remarques critiques sur le *Graduale romanum* du P. Lambillotte. Paris, Adrien Leclère et Ce, in-4°, VI et 64 p.

63. DULAURIER (EDOUARD). — Histoire, dogmes, traditions et **liturgie de l'Église arménienne orientale**, avec des notions additionnelles sur l'origine de cette liturgie, les sept sacrements, les observances, la hiérarchie ecclésiastique... chez les Arméniens. 2e édit. revue et corrigée. Paris, A. Franck, in-18, VIII et 190 p. — XIV et 178 p.

64. ELIAS. — Ein **Oratorium** nach den Worten der alten Testamentes von F. Mendelssohn-Bartholdy. Texte. Ve Berger-Levrault, Strasbourg, in-12, 23 p. 25 c.

65. FALAISE. — **Méthode de plain-chant romain** comparé avec le plain-chant moderne, suivie des principes de la musique, par M. l'abbé F...., organiste à Coutances. Coutances, Salettes, petit in-4°, VI et 106 p.

66. GIENTZ (MARIE-BERNARD). — **De la musique.** Paris, impr. Bailly, Divry et Ce, in-8°, 32 p.
(Extr. du journal «l'Univers. »)

67. JAILLET (J.-B.). — Méthode nouvelle pour apprendre facilement **l'accompagnement du plain-chant**, par J.-B. J..., organiste à l'église Saint-Étienne de Rennes. Chez l'auteur, rue Saint-Louis, à Rennes, in-4°, 96 p. Prix net 5 fr.

68. KASTNER (G.). — Les voix de Paris. Essai d'une **Histoire** littéraire et **musicale des cris populaires** de la capitale depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours, précédé de considérations sur l'origine et le caractère des cris en général, et suivi de : Les cris de Paris, grande symphonie humoristique, vocale et instrumentale, par G. K... Paris, Brandus, Dufour et Ce. J. Renouard et Ce, in-4°, VIII et 175 p.

Nota. La plupart des livres et des morceaux de musique que nous annonçons ne passent pas sous nos yeux. Nous ne pourrons, en conséquence, garantir l'exactitude des titres et des autres indications fournies par nous que lorsque les éditeurs auront bien voulu déposer, aux bureaux de *la Maîtrise*, les ouvrages qui appartiennent à notre cadre, ou les numéros des publications périodiques qui contiennent des travaux intéressants pour nos lecteurs. Nous pourrons aussi, dans ce cas, en donner en quelques lignes une analyse, comme simple *développement du titre*, quand ce développement nous paraîtra nécessaire.

Observations. — Les livres dont la date n'est pas indiquée, portent celle de l'année courante.
Le mot : Extrait (Extr.) indique les travaux primitivement publiés dans les ouvrages collectifs ou dans les recueils périodiques, et ultérieurement édités à part.
Le mot Voyez (V.), désigne les études qui n'ont pas été (à notre connaissance) tirées à part, et qu'on doit aller chercher dans les Collections ou Recueils dans lesquels elles ont paru. A. R.

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

CREDO

MESSE ÆTERNA CHRISTI 4 VOIX. PALESTRINA.



Et in u_num Do_mi _ num Je _ sum Chri _ stum, Fi _ li_um, De_i u _ ni_ge_ _

___ in u_ _ num Do_minum Je _ sum Chri _ _ _ stum, Fi _ li_um, De _ _ i u_ni _

_um Je _ sum Chri_ _ _ _ _ stum u_ _ ni _

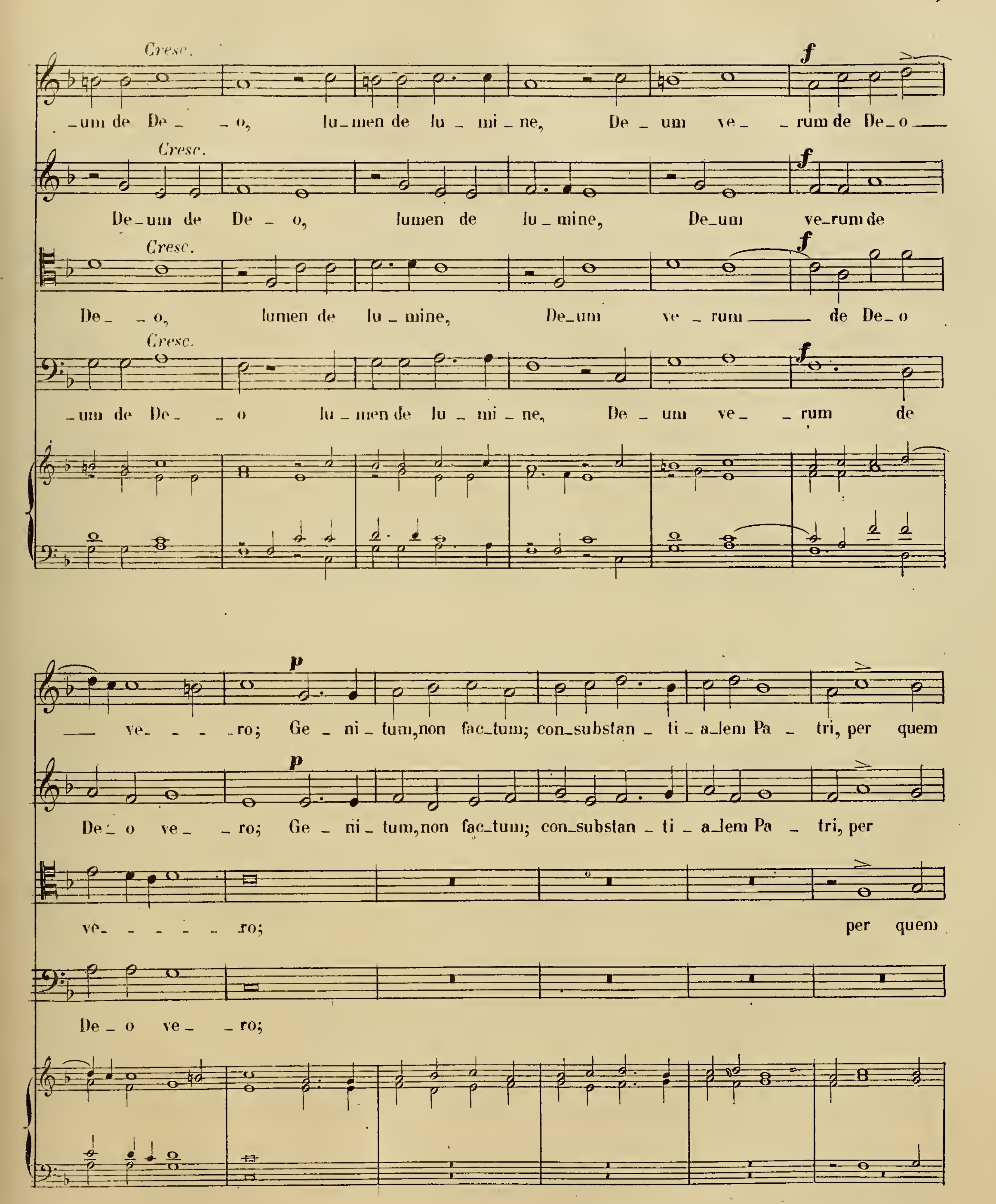
Fi _ li_um De_i u_ _ _ ni _

_ _ _ _ _ _ ni _ tum, an_ _ te om_ni _ a se_ _ _ cu la: De _

_ ge_ _ _ _ _ ni _ tum, an _ te om_ni _ a se _ _ _ cu _ la

_ ge_ _ _ _ _ ni _ tum, Et ex Pa_tre na _ _ tum De _ um de

_ ge _ ni _ tum, Et ex Pa_tre na _ _ tum De_


Cresc.
_um de De _ _ o, lu_men de lu _ mi _ ne, De _ um ve_ _ rum de De_o
Cresc.
De_um de De _ o, lumen de lu_mine, De_um ve_rum de
Cresc.
De_ _ o, lumen de lu_mine, De_um ve _ rum de De_o
Cresc.
_um de De_ _ o lu_men de lu _ mi _ ne, De _ um ve_ _ rum de
ve_ _ _ _ro; Ge _ ni _ tum,non fac_tum; con_substan _ ti _ a_lem Pa _ tri, per quem
De_ o ve_ _ ro; Ge _ ni _ tum,non fac_tum; con_substan _ ti _ a_lem Pa _ tri, per
ve_ _ _ _ _ro; per quem
De _ o ve_ _ ro;

om _ ni_a fac _ _ ta sunt: et prop _ ter nos _ tram sa _ lu _ tem

om _ ni_a fac _ _ ta sunt: Qui propter nos ho mi nes des _ cendit de

om_ni _ a fac _ _ ta sunt: et prop_ter nos _ tram sa _ lu _ tem

Qui prop_ter nos ho_mi_nes des _ cendit de

Cresc.

Et in_car_na _ _ tus est de Spi_ri _ tu Sanc_ to ex

Cresc.

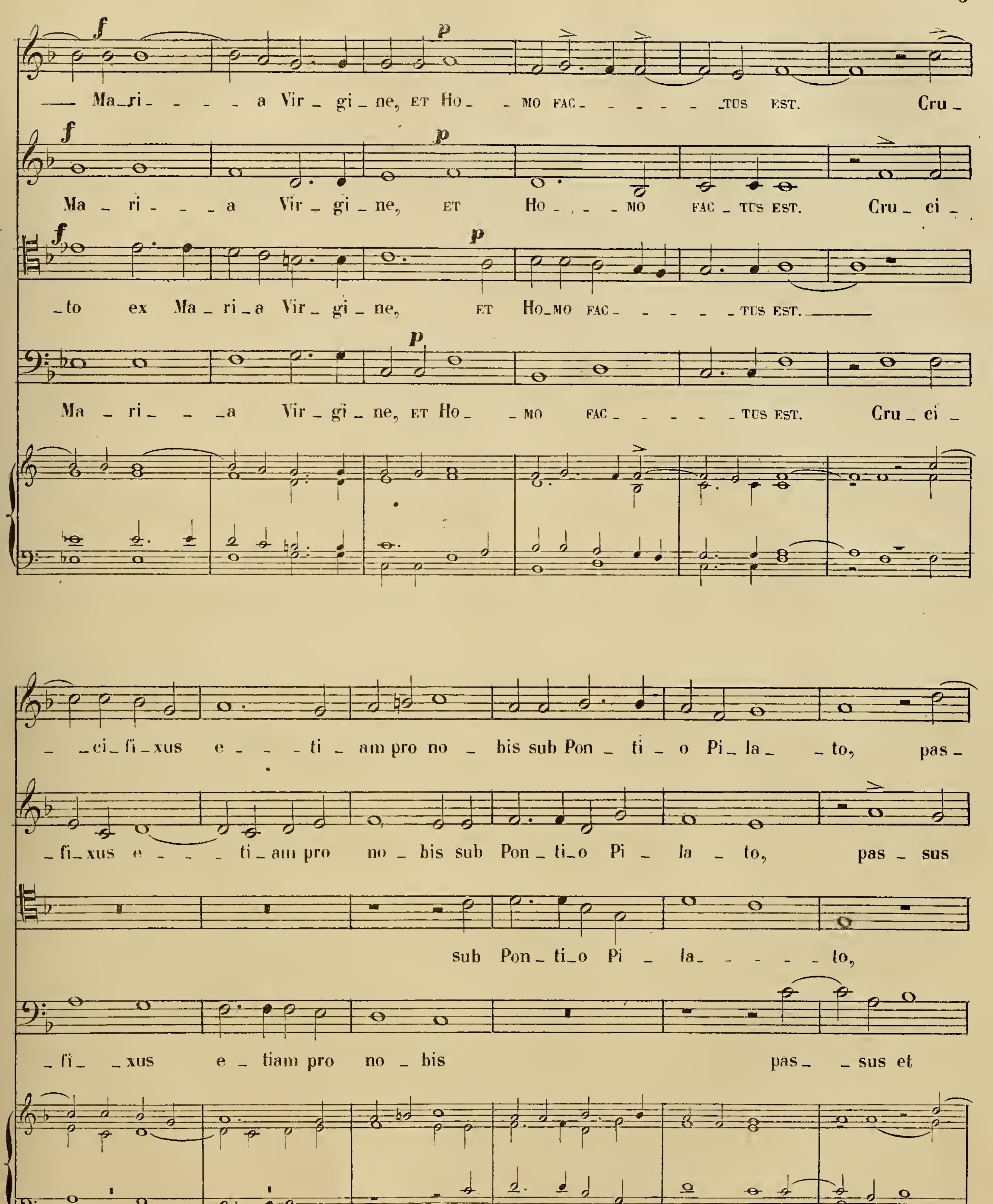
cœ _ lis, Et in_car_na_ _ tus est de Spi_ri _ tu Sanc_ _ to ex

Cresc.

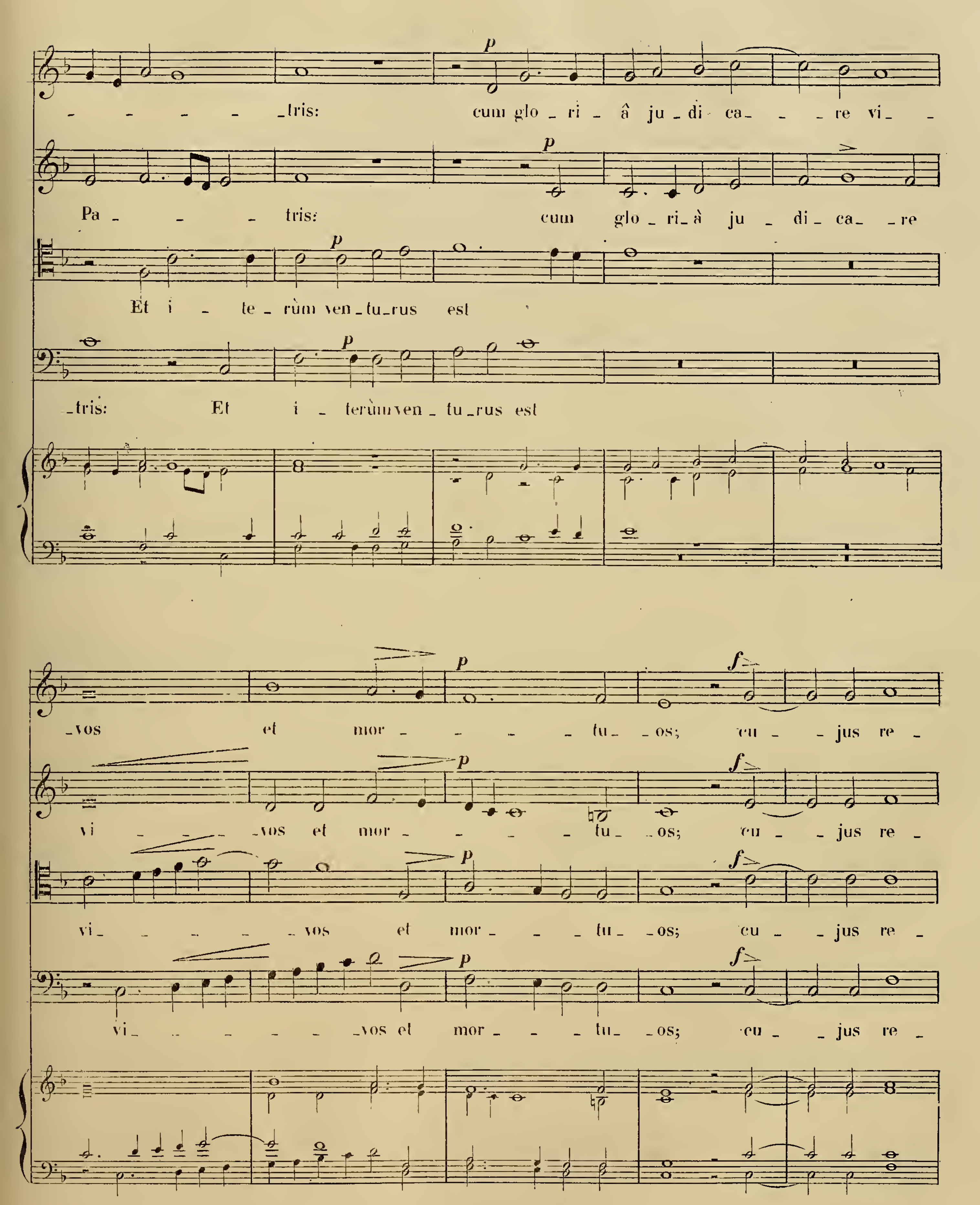
Et in_car _ na _ tus est de Spi_ri _ tu Sanc_ _

Cresc.

cœ _ lis, Et in_car_na_ _ tus est de Spi _ ri _ _ tu Sanc_ _ to ex


f
p
Ma_ri_ a Vir_gi_ne, ET Ho_MO FAC_TUS EST. Cru_
Ma_ri_a Vir_gi_ne, ET Ho_MO FAC_TUS EST. Cru_ci_
_to ex Ma_ri_a Vir_gi_ne, ET Ho_MO FAC_TUS EST.
Ma_ri_a Vir_gi_ne, ET Ho_MO FAC_TUS EST. Cru_ci_
_ci_fi_xus e_ti_am pro no_bis sub Pon_ti_o Pi_la_to, pas_
_fi_xus e_ti_am pro no_bis sub Pon_ti_o Pi_la_to, pas_sus
sub Pon_ti_o Pi_la_to,
_fi_xus e_tiam pro no_bis pas_sus et

_ _sus et se _ pul _ _ _ _ _tus est: se _
et se _ pul _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _tus est:
Et re_ sur_ re _ xit ter _ ti_à di _
se_ _ _ _ _ _pul_ _ _ _ _tus est: Et re_sur_ re _ xit ter_ ti _ à
cundùm scrip tu_ _ ras et as_cen_dit in cœ _ lum, se _ det ad dexte _ ram Pa_ _ _ _
se_ _cun_dùm scrip_ tu _ras: Et as _ cen _ dit in cœ_ _ lum, sedet ad dexte _ ram
e, se cundùm scriptu _ ras:
di _ e se _ det ad dex_te _ ram Pa _ _


p
- - - - -tris: cum glo - ri - â ju - di - ca - - - re vi -
p
Pa - - - tris: cum glo - ri - à ju - di - ca - - re
p
Et i - te - rùm ven - tu - rus est
p
-tris: Et i - terùm ven - tu - rus est
p f
-vos et mor - - - - tu - - os; cu - - jus re -
p f
vi - - - - vos et mor - - - - tu - - os; cu - - jus re -
p f
vi - - - - - vos et mor - - - tu - - os; cu - - jus re -
p f
vi - - - - - - vos et mor - - - tu - - os; cu - - jus re -

p

_gni non e _ rit fi _ _ nis. Et in Spi _ ri _ tum Sanc _ tum

_gni non e _ rit fi _ _ _ _ nis. Et in Spi _ ri _ tum Sanc _ tum

_gni non e _ rit fi _ nis. Et in Spi _ ri _ tum Sanc _ tum

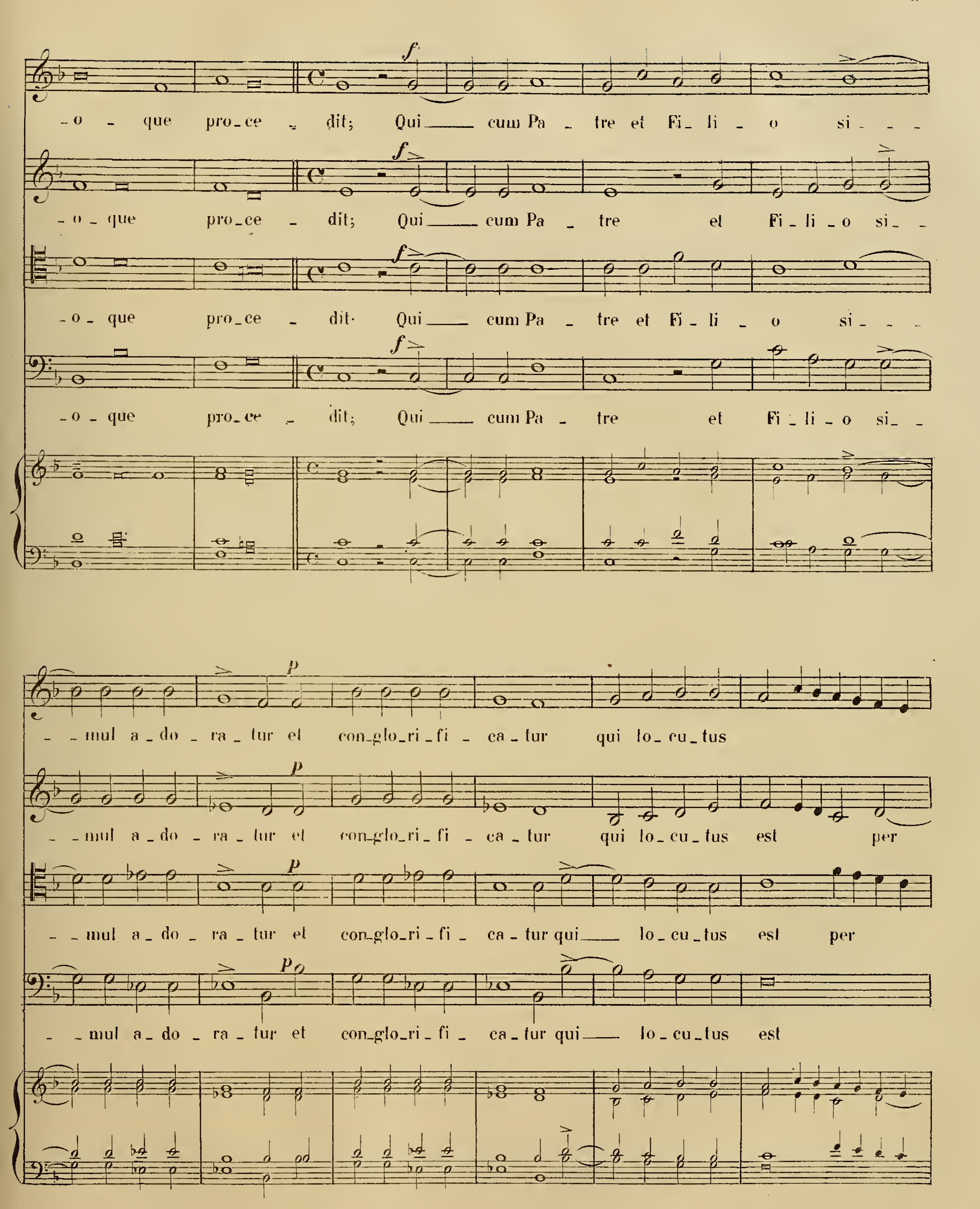
_gni non e _ rit fi _ _ _ _ nis. Et in Spi _ ri _ tum Sanc _ tum

Do _ mi_num, et vi _ vi fi _ can _ tem, qui ex Pa _ tre Fi _ li _

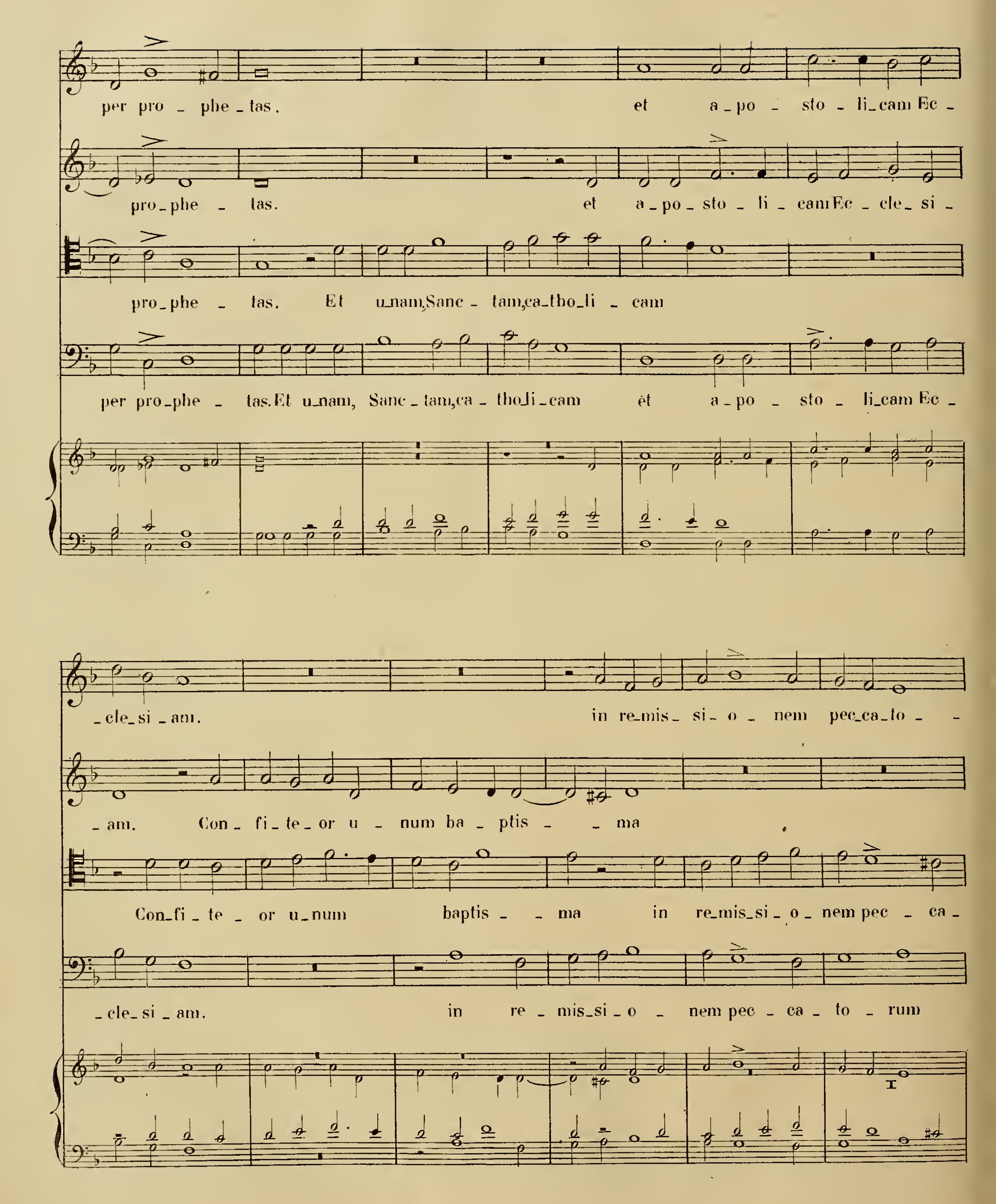
Do _ mi_num, et vi _ vi fi _ can _ tem, qui ex Pa _ tre Fi _ li _

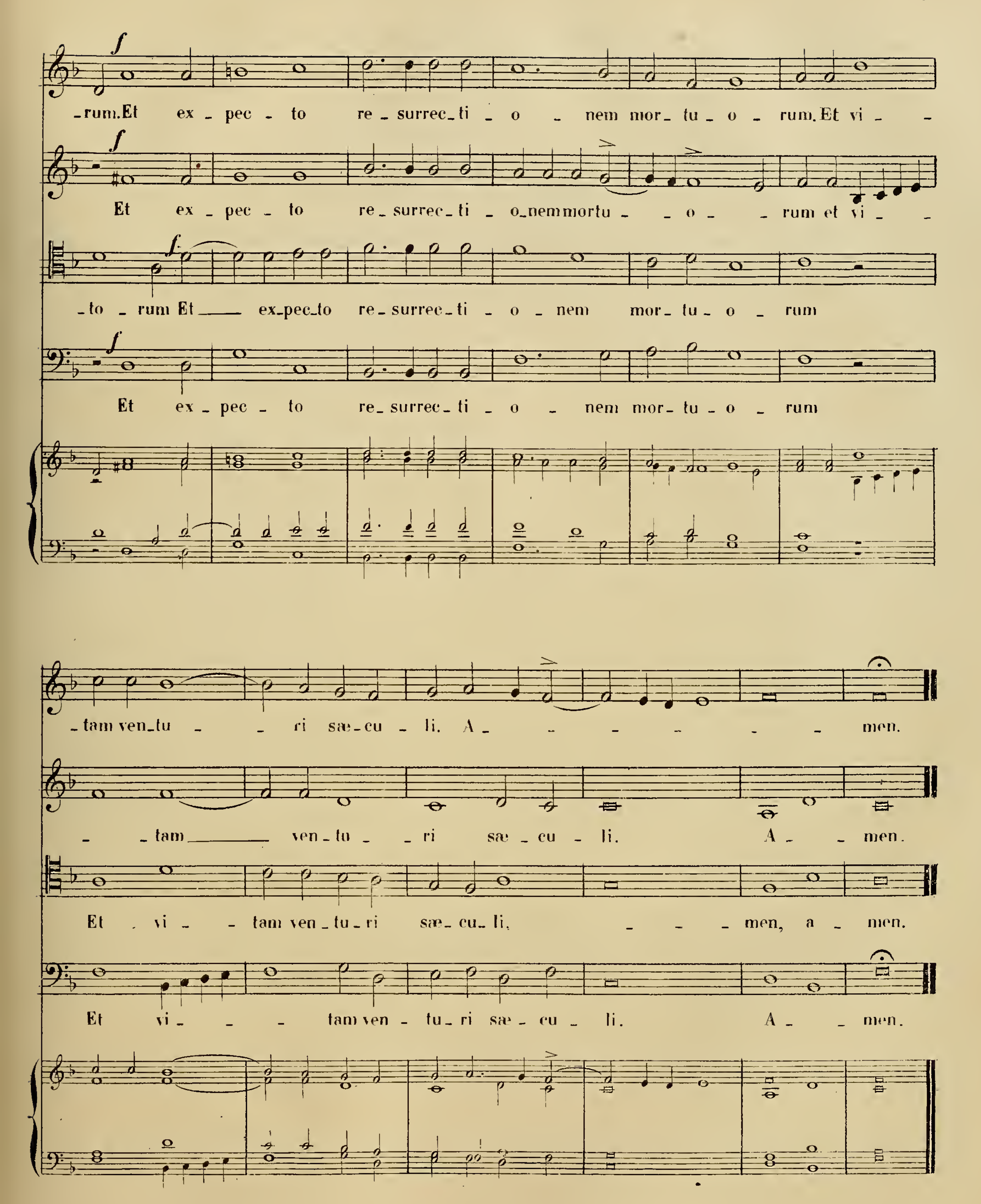
Do _ mi_num, et vi _ vi fi _ _ can _tem, qui ex Pa _ tre Fi _ li _

Do _ mi_num, et vi _ vi fi _ can _ tem, qui ex Pa _ tre Fi _ li _



f
_o _ que pro_ce _ dit; Qui ___ cum Pa _ tre et Fi_ li _ o si _ _ _
_o _ que pro_ce _ dit; Qui ___ cum Pa _ tre et Fi _ li _ o si_ _
_o _ que pro_ce _ dit· Qui ___ cum Pa _ tre et Fi _ li _ o si _ _ _
_o _ que pro_ce _ dit; Qui ___ cum Pa _ tre et Fi _ li _ o si_ _
p
_ _ mul a _ do _ ra _ tur et con_glo_ri _ fi _ ca _ tur qui lo_ cu_ tus
_ _ mul a _ do _ ra _ tur et con_glo_ri _ fi _ ca _ tur qui lo_ cu_ tus est per
_ _ mul a _ do _ ra _ tur et con_glo_ri _ fi _ ca _ tur qui ___ lo_ cu_ tus est per
_ _ mul a _ do _ ra _ tur et con_glo_ri _ fi _ ca _ tur qui ___ lo_ cu_ tus est


per pro _ phe _ tas. et a _ po _ sto _ li_cam Ec _
pro_phe _ tas. et a_po_sto _ li _ cam Ec _ cle_ si _
pro_phe _ tas. Et u_nam,Sanc _ tam,ca_tho_li _ cam
per pro_phe _ tas. Et u_nam, Sanc _ tam,ca _ tho_li_cam et a_po _ sto _ li_cam Ec _
_cle_si _ am. in re_mis_ si_ o _ nem pec_ca_to _ _
_ am. Con _ fi _ te _ or u _ num ba _ ptis _ _ ma
Con_fi _ te _ or u_num baptis _ _ ma in re_mis_si _ o _ nem pec _ ca _
cle si _ am. in re _ mis_si _ o _ nem pec _ ca _ to _ rum

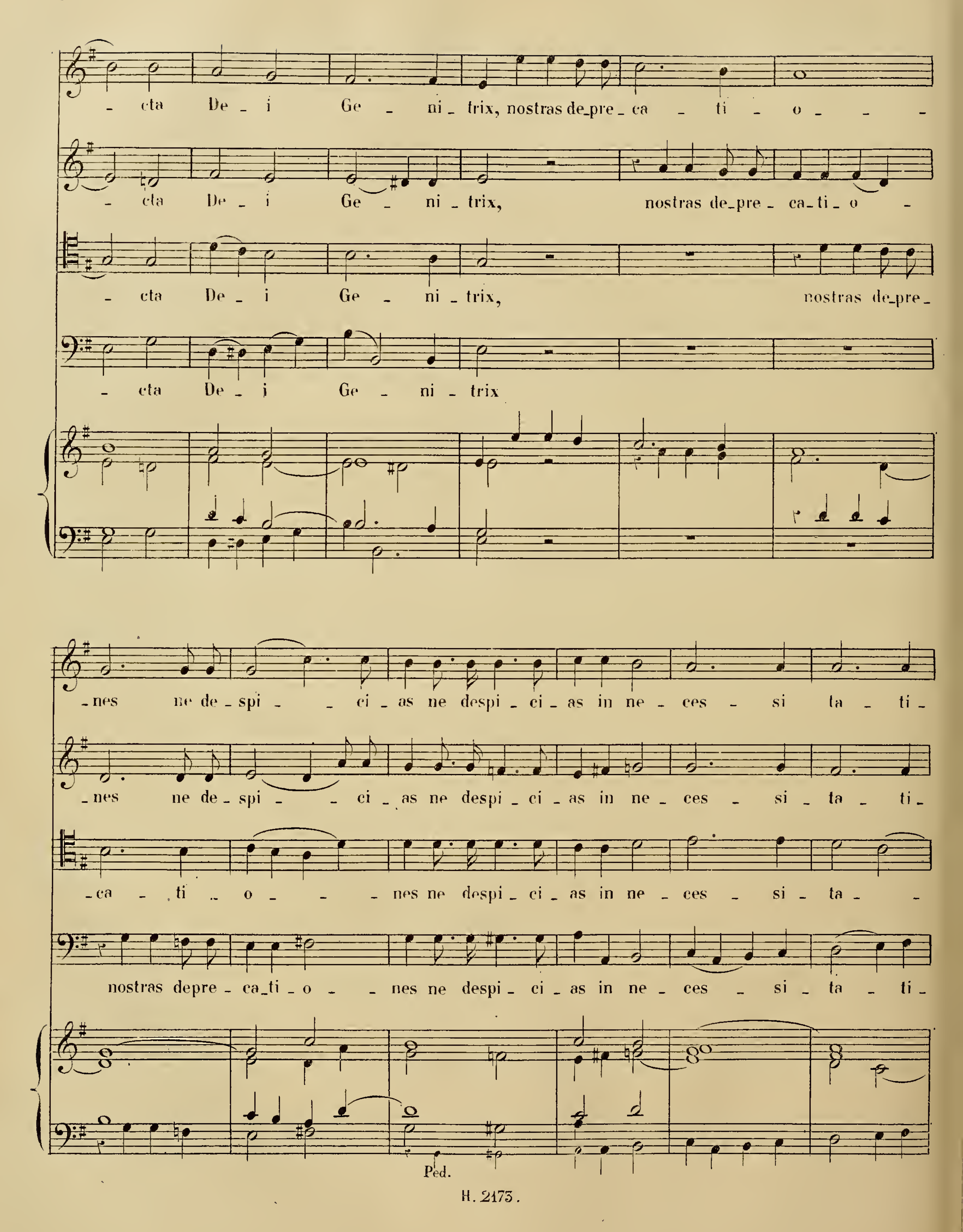

-rum. Et ex - pec - to re - surrec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - -
Et ex - pec - to re - surrec - ti - o - nem mortu - - o - - rum et vi - -
- to - rum Et ex - pec - to re - surrec - ti - o - nem mor - tu - o - rum
Et ex - pec - to re - surrec - ti - o - nem mor - tu - o - rum
- tam ven - tu - - ri sæ - cu - li. A - - - - - - men.
- - tam ven - tu - - ri sæ - cu - li. A - - men.
Et vi - - tam ven - tu - ri sæ - cu - li, - - - men, a - men.
Et vi - - - tam ven - tu - ri sæ - cu - li. A - - men.


Sub tuum præsidium
ANTIENNE
à
QUATRE VOIX
PAR
E. DUVAL
Pr: 3f 75
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L.NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

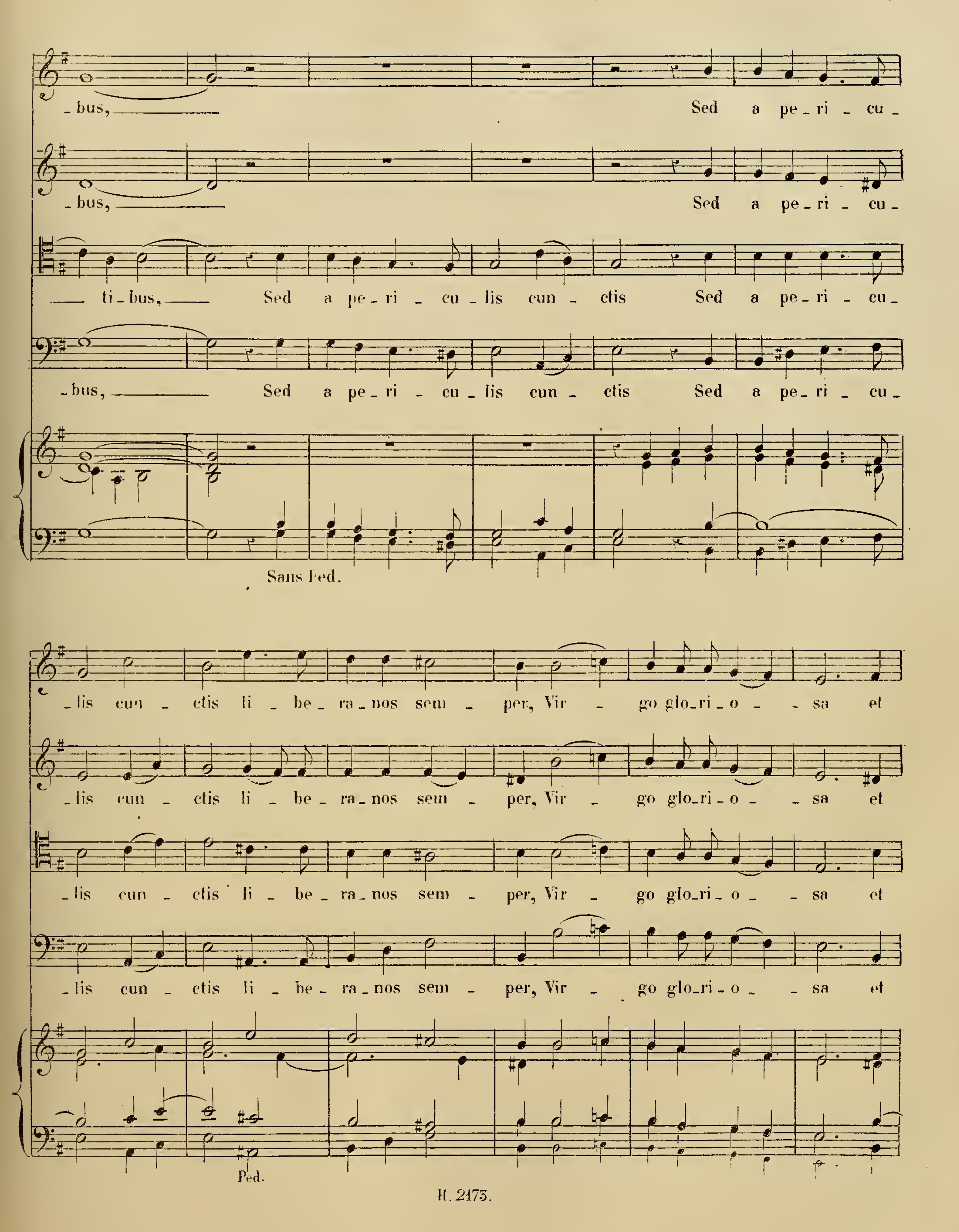
SUB TUUM PRÆSIDIUM

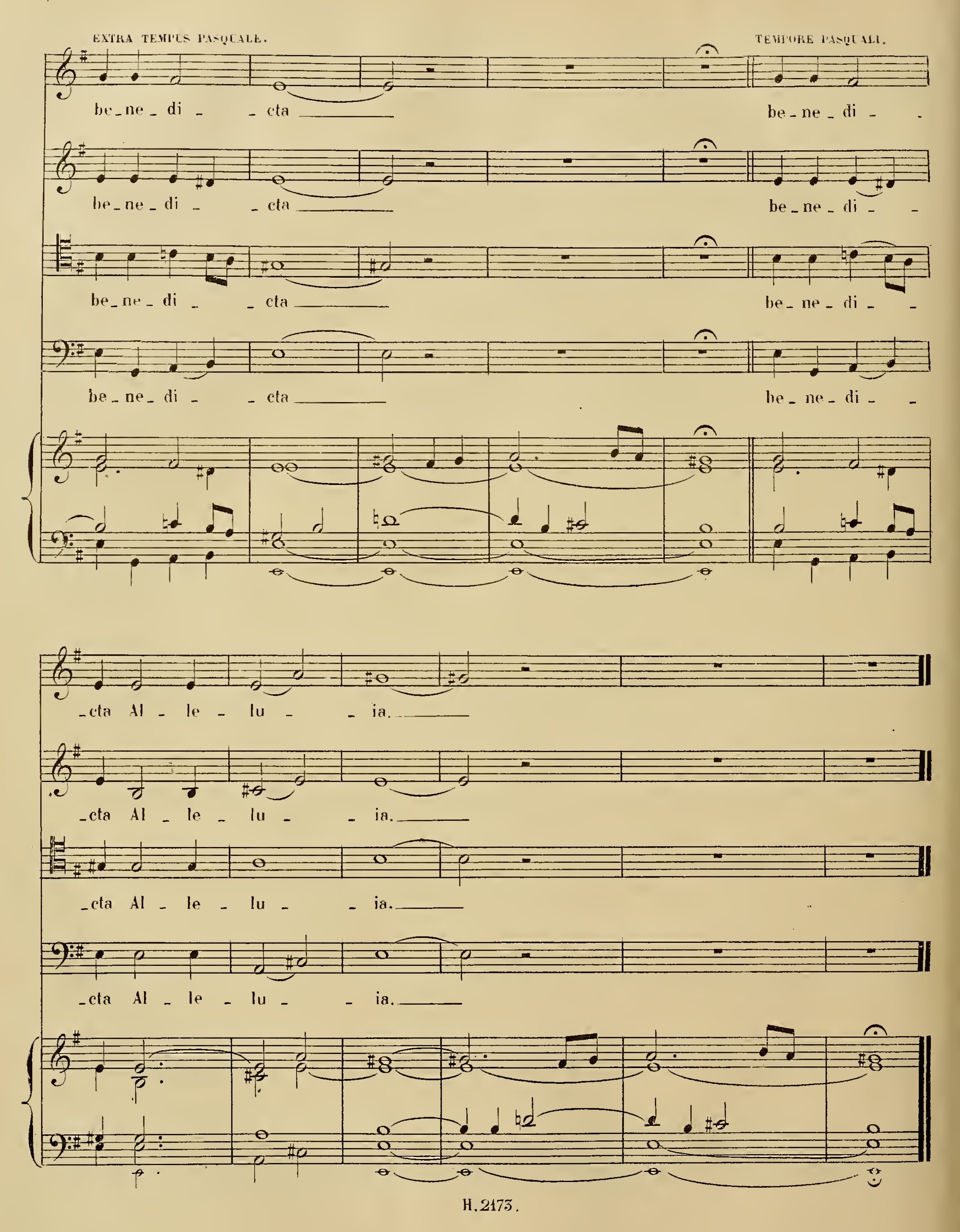
ANTIENNE À 4 VOIX. E. DUVAL.





_ cta De _ i Ge _ ni _ trix, nostras de_pre _ ca _ ti _ o _ _ _
_ cta De _ i Ge _ ni _ trix, nostras de_pre _ ca_ti _ o _
_ cta De _ i Ge _ ni _ trix, nostras de_pre_
_ cta De _ i Ge _ ni _ trix
_nes ne de _ spi _ _ ci _ as ne despi _ ci _ as in ne _ ces _ si ta _ ti _
_nes ne de _ spi _ _ ci _ as ne despi _ ci _ as in ne _ ces _ si _ ta _ ti_
_ca _ ti _ o _ _ _ nes ne despi _ ci _ as in ne _ ces _ si _ ta _ _
nostras depre _ ca_ti _ o _ _ nes ne despi _ ci _ as in ne _ ces _ si _ ta _ ti_
Ped.


_bus,
Sed a pe_ri _ cu_
_bus,
Sed a pe_ri _ cu_
ti_bus,
Sed a pe_ri _ cu _lis cun _ ctis Sed a pe_ri _ cu_
_bus,
Sed a pe_ri _ cu _lis cun _ ctis Sed a pe_ri _ cu_
Sans Ped.
_lis cun _ ctis li _ be _ ra_nos sem _ per, Vir _ go glo_ri _ o _ _ sa et
_lis cun _ ctis li _ be _ ra_nos sem _ per, Vir _ go glo_ri _ o _ _ sa et
_lis cun _ ctis li _ be _ ra_nos sem _ per, Vir _ go glo_ri _ o _ _ sa et
_lis cun _ ctis li _ be _ ra_nos sem _ per, Vir _ go glo_ri _ o _ _ sa et
Ped.


EXTRA TEMPUS PASQUALE.
TEMPORE PASQUALI.
be_ne_di_ _cta
be_ne_di_
_cta Al_le_lu_ _ia.


Confirma hoc
MOTET
à
QUATRE VOIX
PAR
NIEDERMEYER
Pr: 2f 50
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L.NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

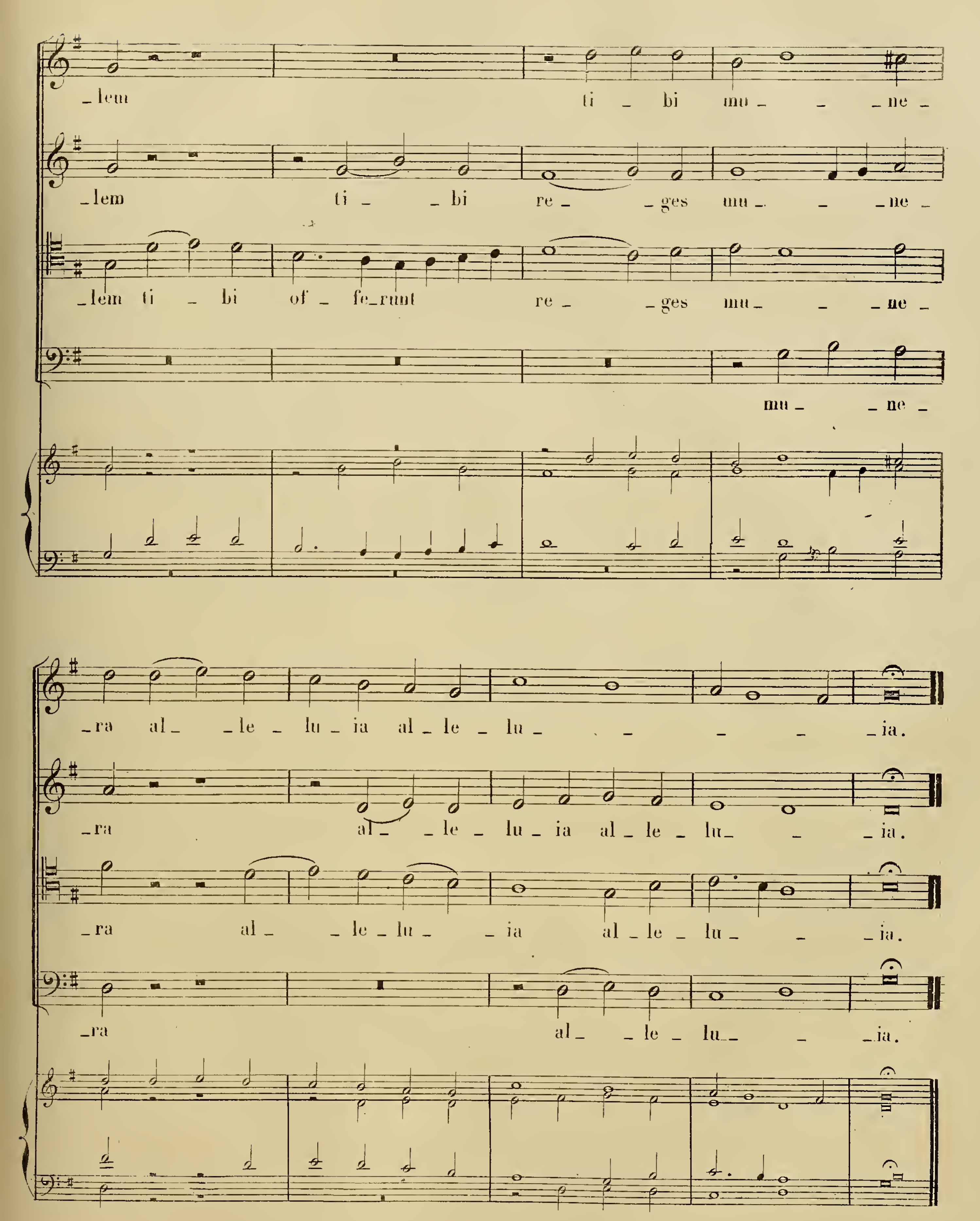
CONFIRMA HOC.

MOTET À 4 VOIX.

L. NIEDERMEYER.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis R. Vivienne. H. 2086. Imp: Thierry, 1 cité Bergère.


_lem ti _ bi mu _ _ _ne _
_lem ti _ _bi re _ _ges mu _ _ _ne _
_lem ti _ bi of _ fe_runt re _ _ges mu_ _ _ne _
mu _ _ne _
_ra al_ _le _ lu _ ia al _ le _ lu _ _ _ _ _ia.
_ra al_ _le _ lu _ ia al _ le _ lu_ _ _ia.
_ra al _ _le _ lu _ _ia al _ le _ lu _ _ _ia.
_ra al_ _le _ lu__ _ _ia.



DEUX
MAGNIFICAT
POUR
ORGUE
PAR
FRESCOBALDI
Pr: 4f 50
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L.NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, Lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

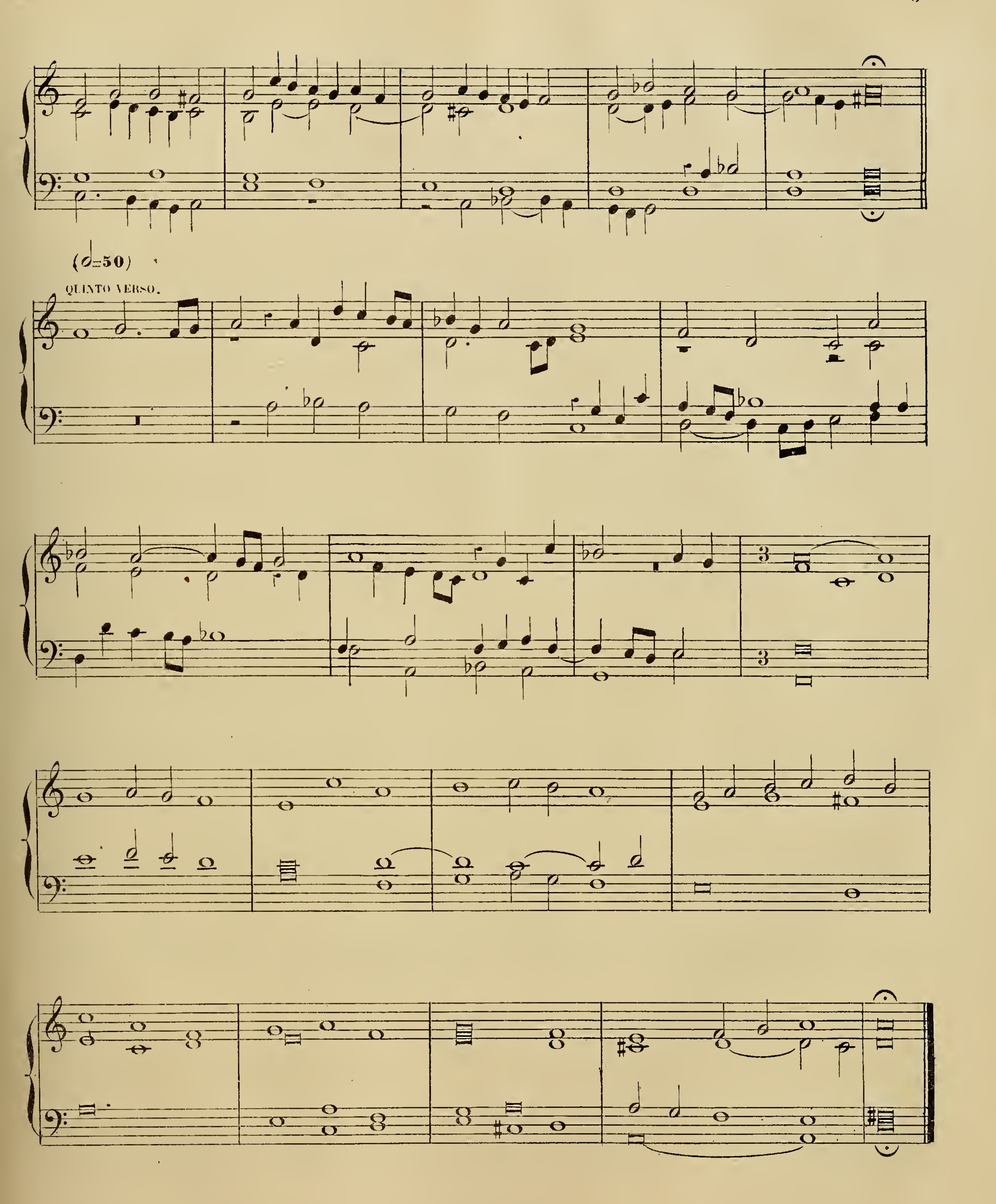
DEUX MAGNIFICAT

POUR ORGUE. G. FRESCOBALDI.



(𝅗𝅥. = 60)
TERZO VERSO.

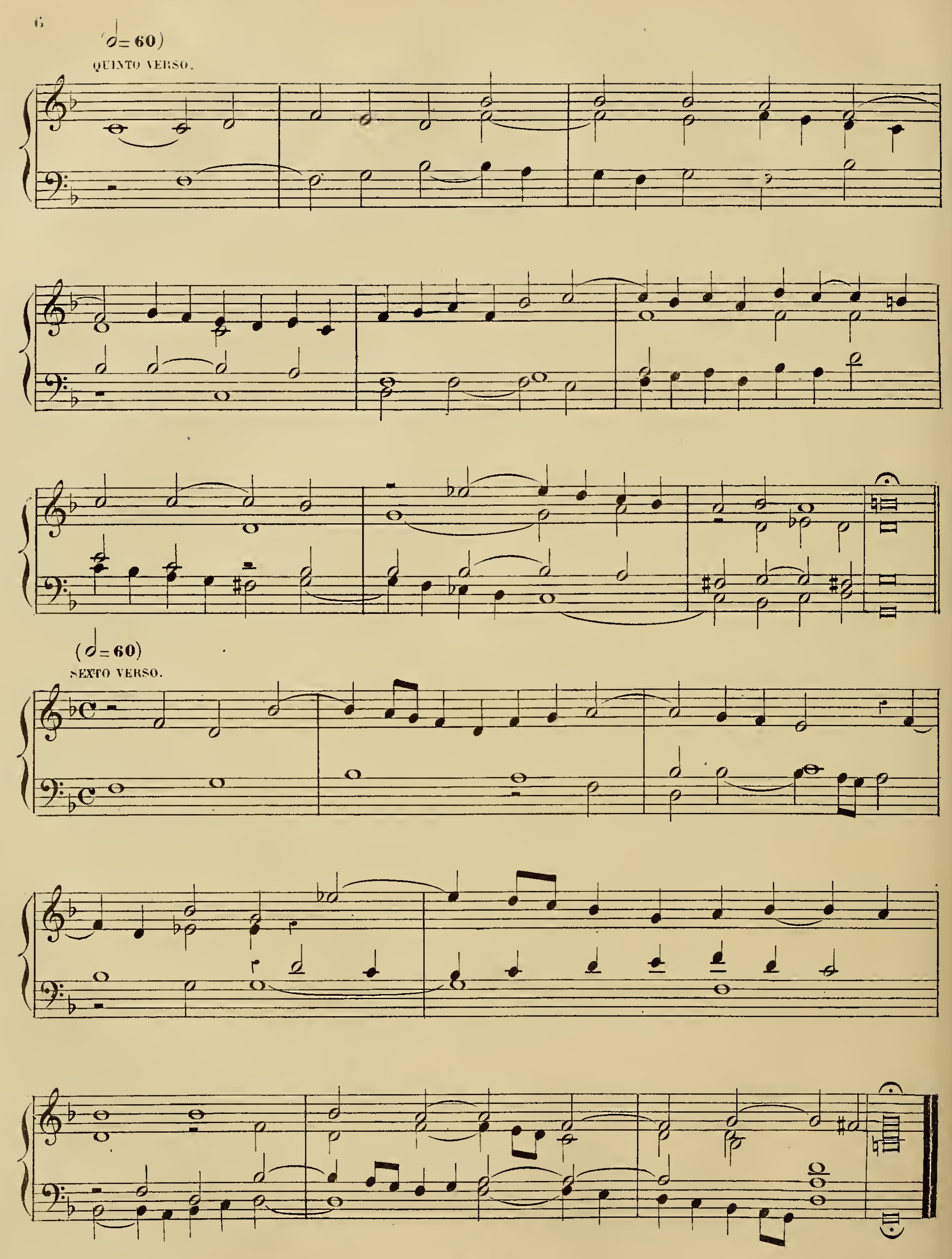
(𝅗𝅥 = 50)
QUARTO VERSO.


(𝅗𝅥=50)
QUINTO VERSO.

MAGNIFICAT SECUNDI TONI.




(𝅗𝅥 = 50)
TERSO VERSO.
(♩ = 108)
QUARTO VERSO.

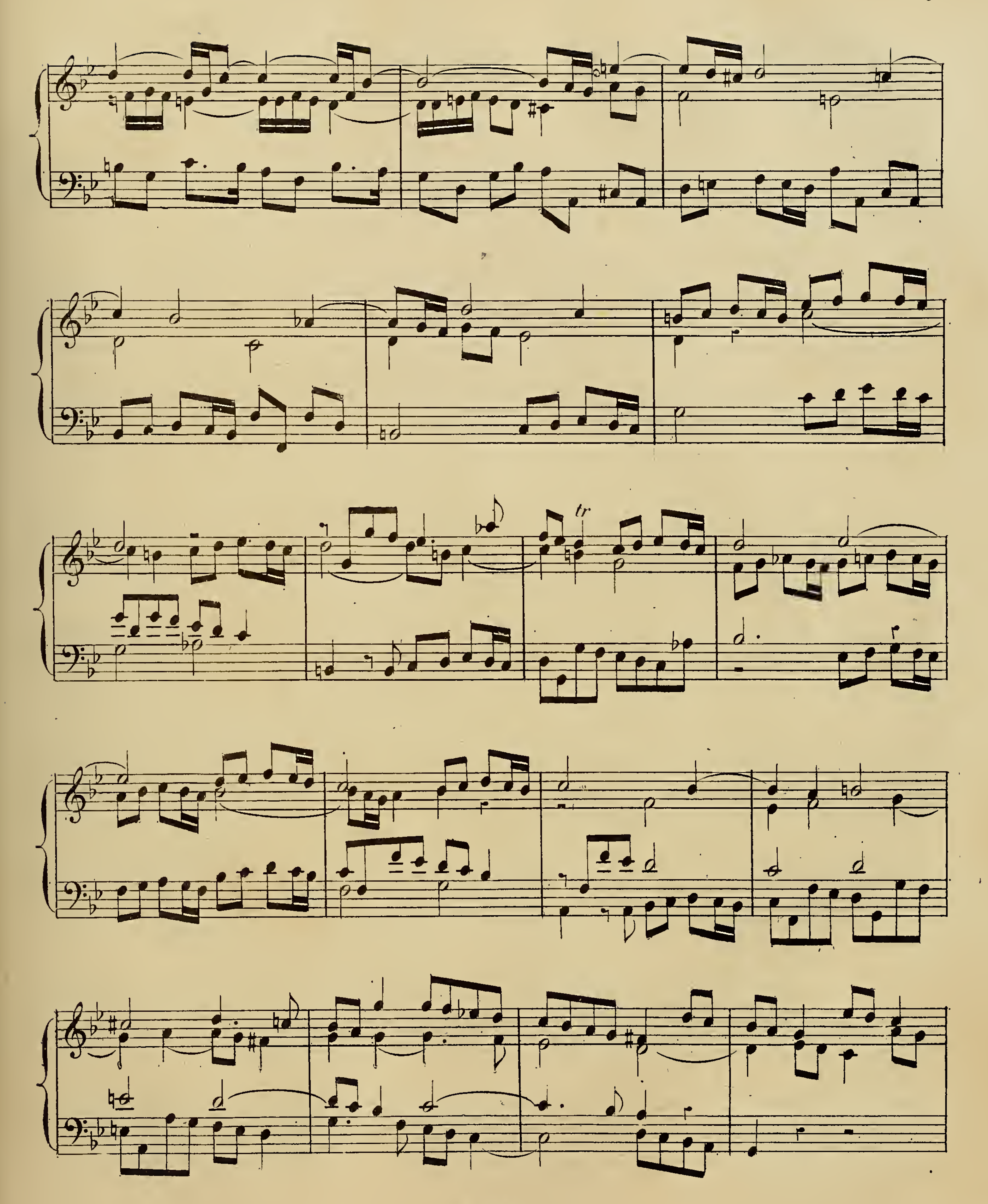

(𝅗𝅥 = 60)
QUINTO VERSO.
(𝅗𝅥 = 60)
SEXTO VERSO.

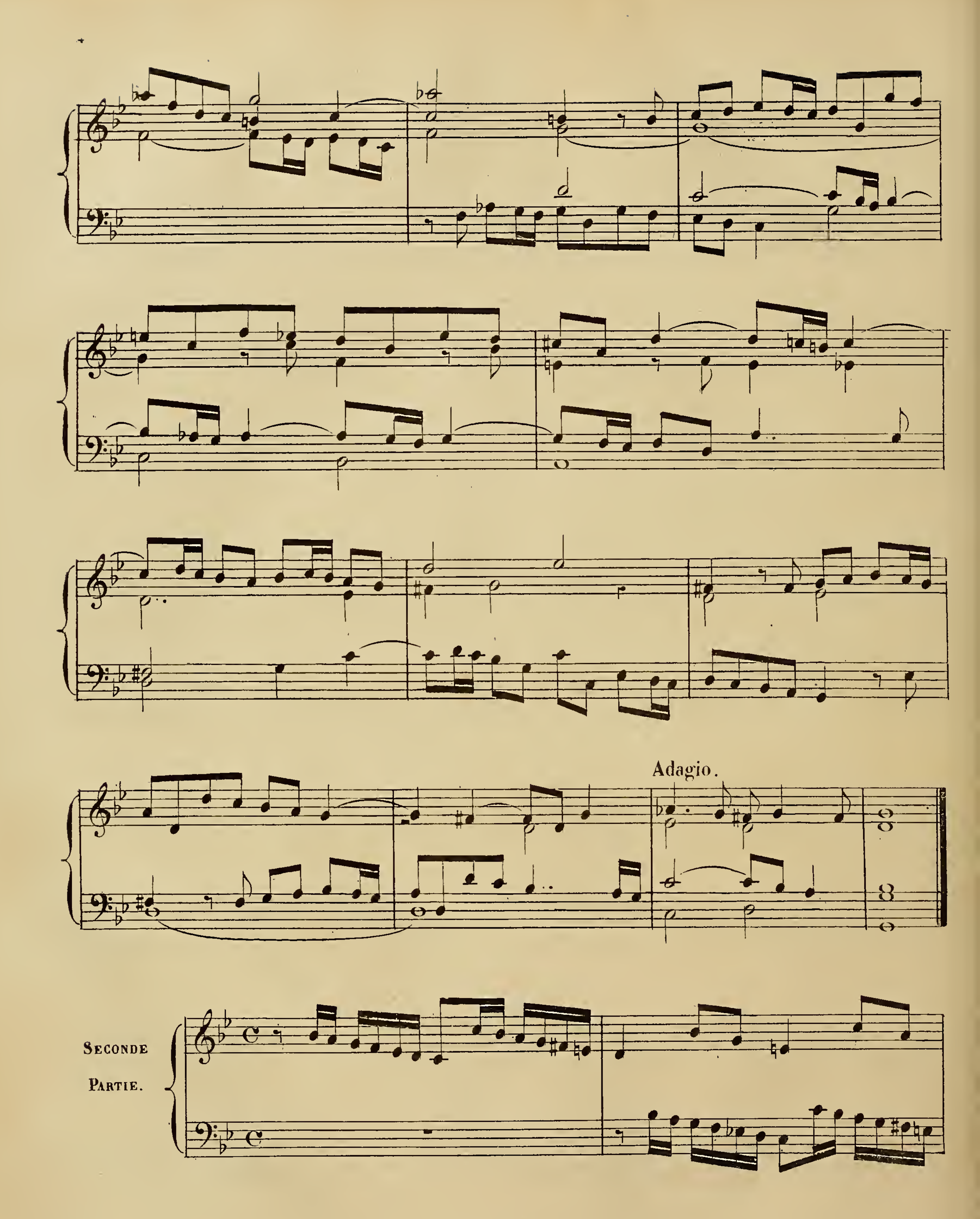

FUGUE
POUR
ORGUE
PAR
EBERLIN
Pr: 4f 50
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L.NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

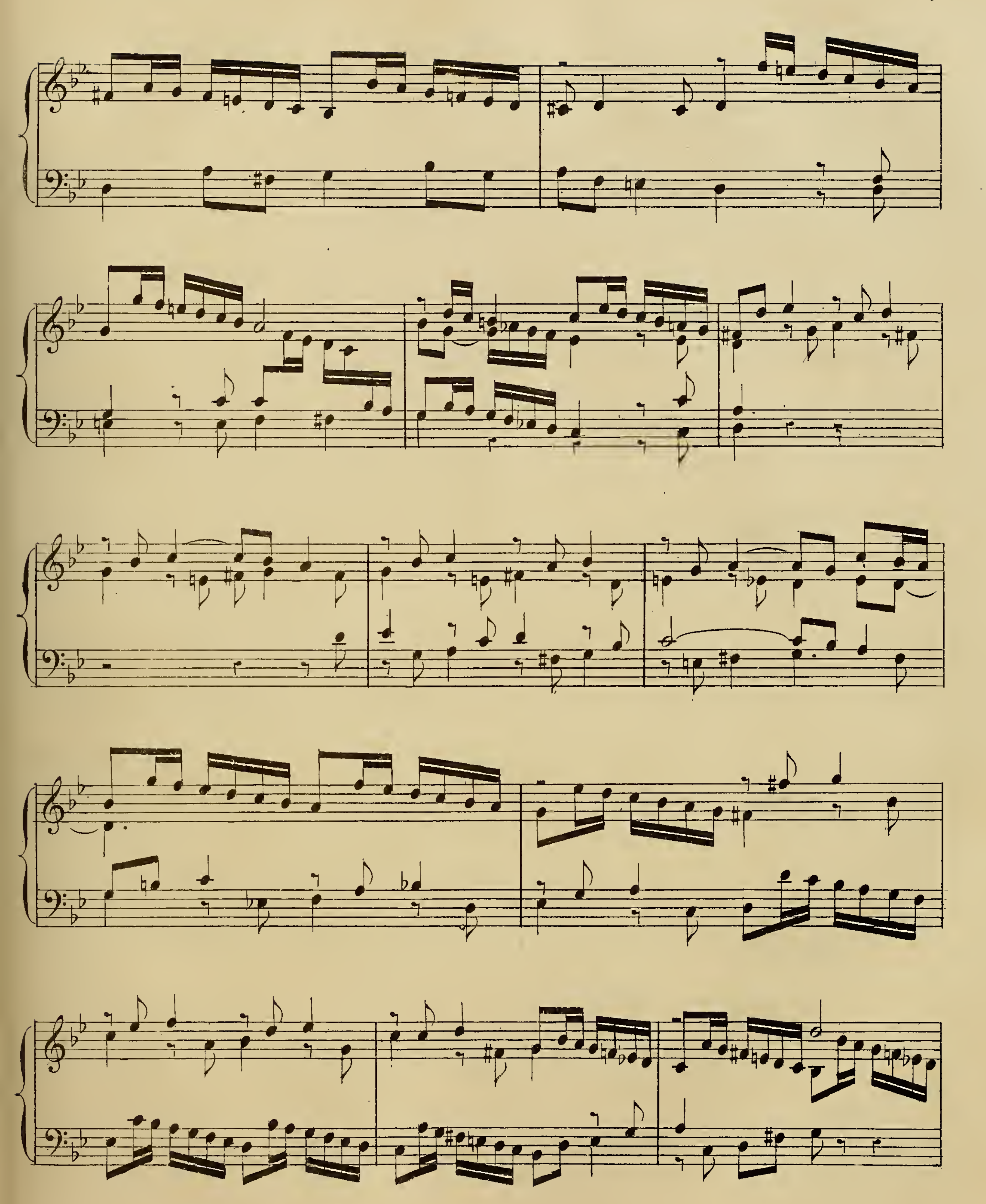
FUGUE

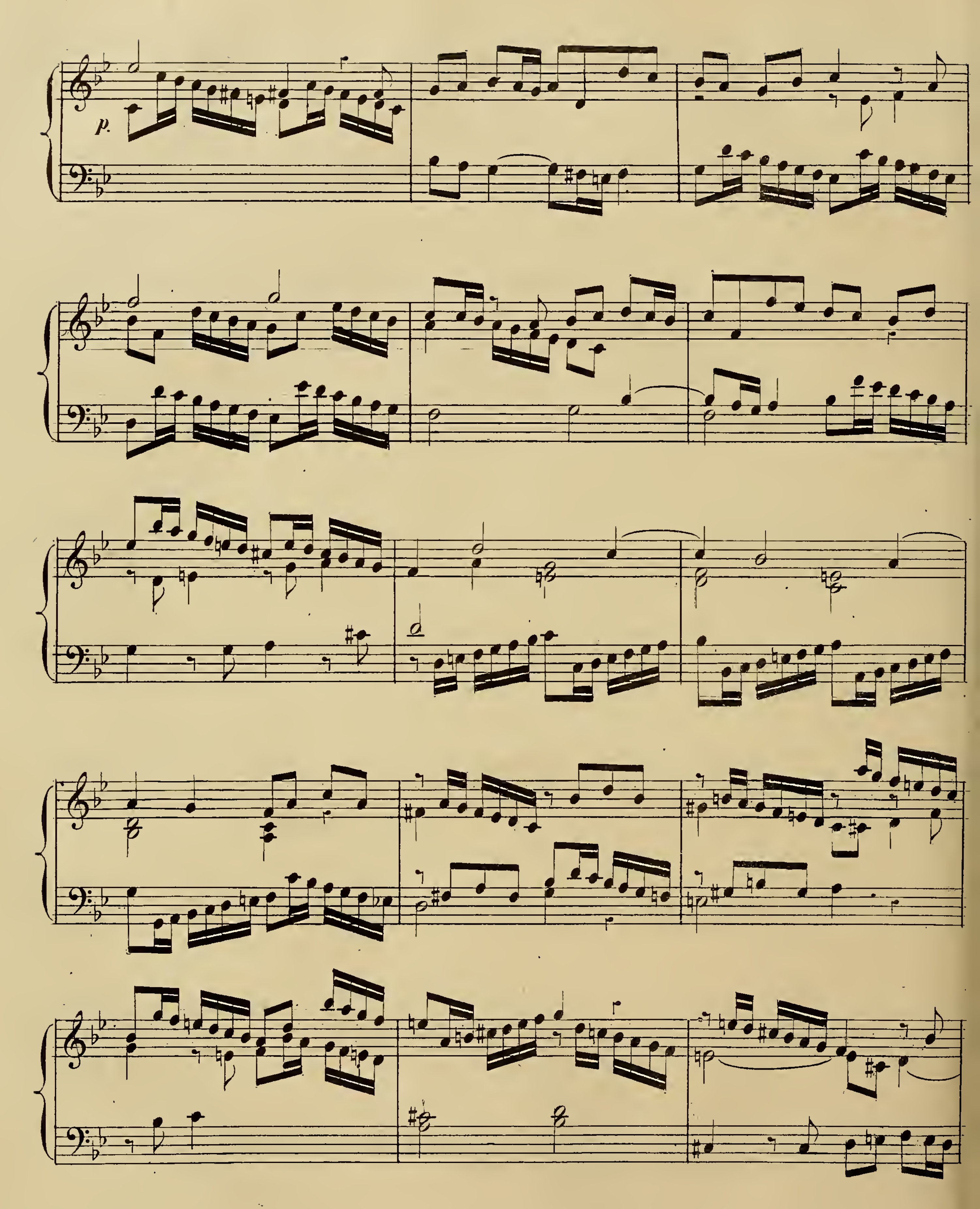
POUR ORGUE.　　J. F. EBERLIN.

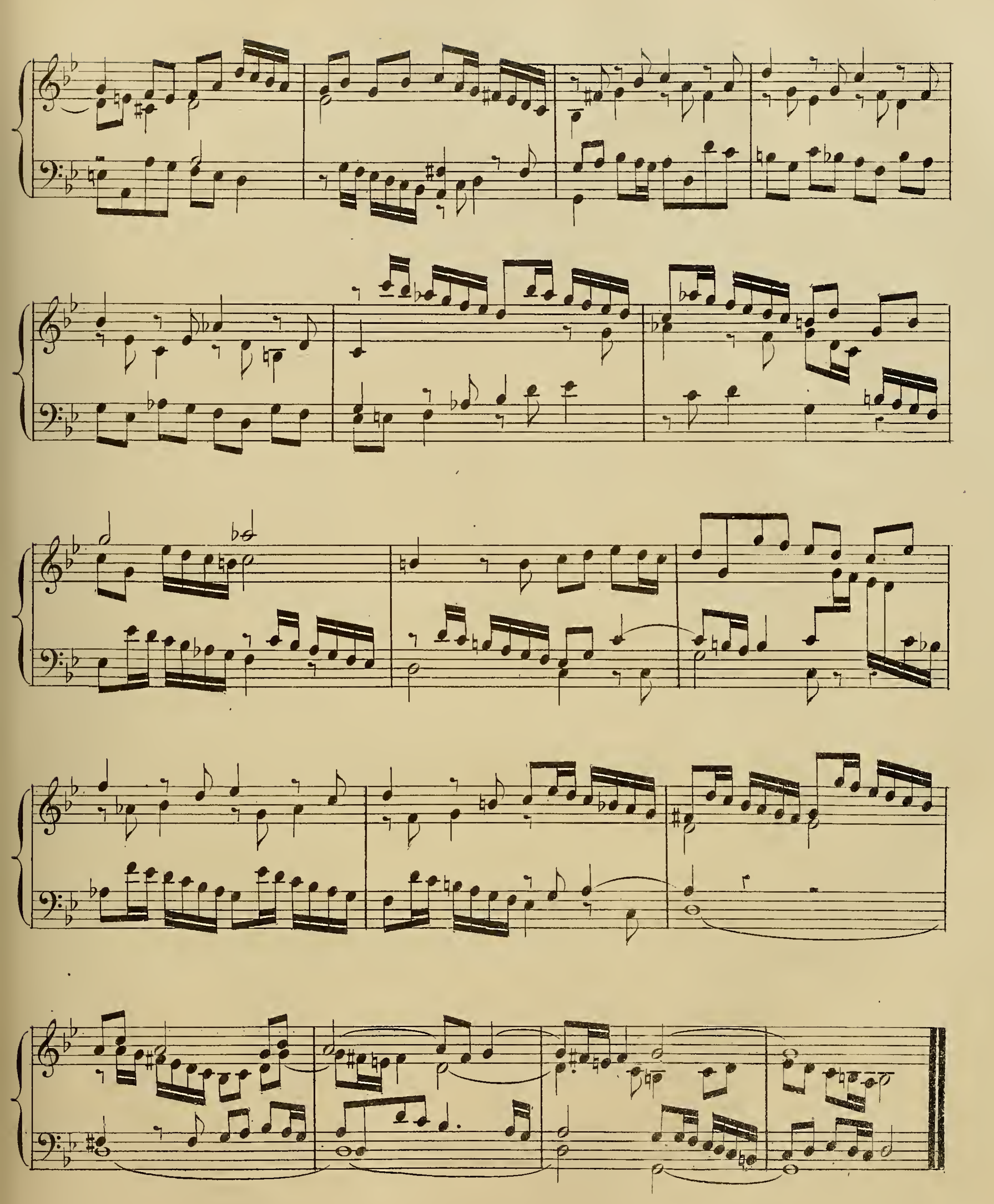



tr


Adagio.
Seconde
Partie.




p.





PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

LA MAITRISE (JOURNAL) *MUSIQUE RELIGIEUSE.*

MARCHE RELIGIEUSE

POUR ORGUE.

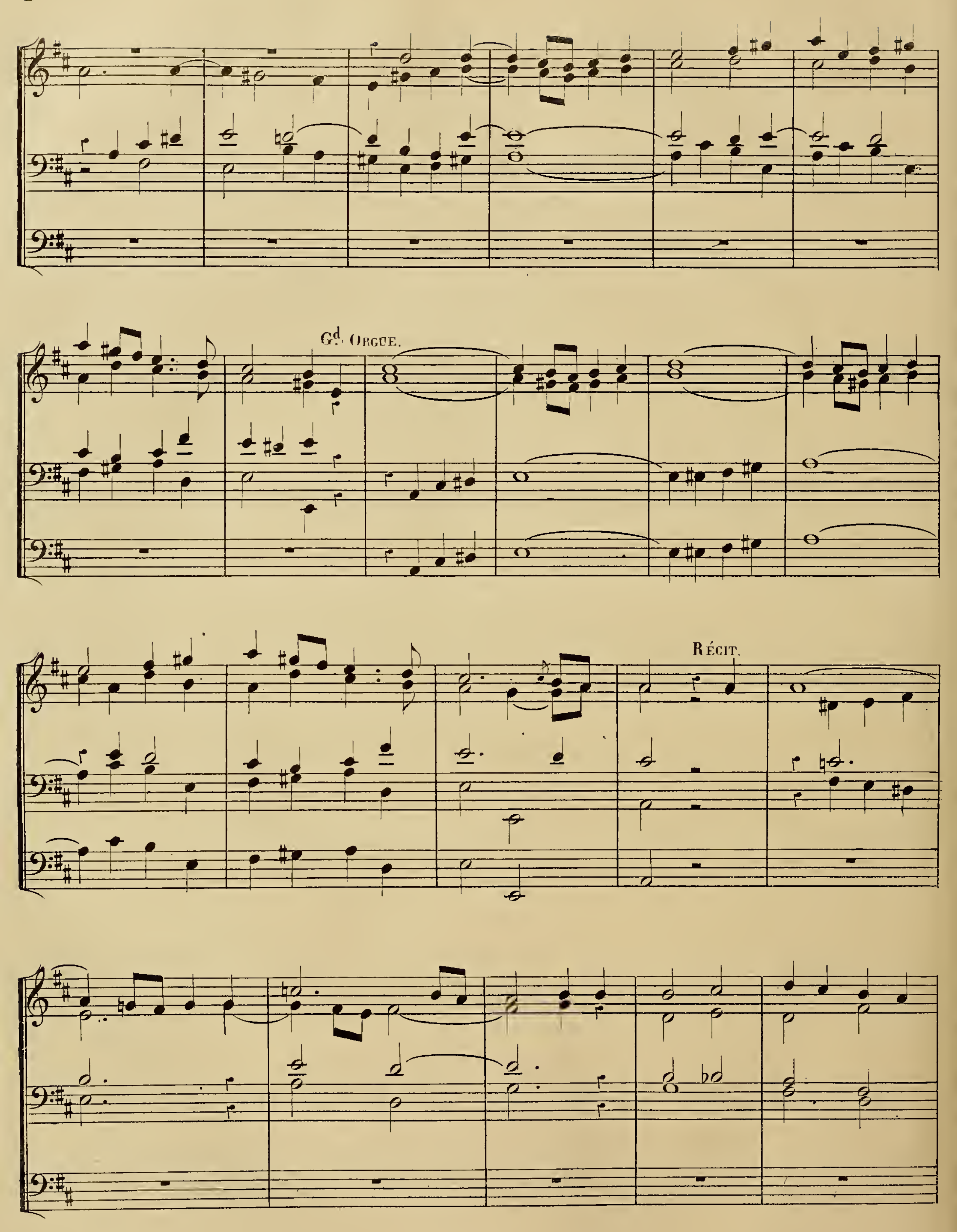
L. NIEDERMEYER.

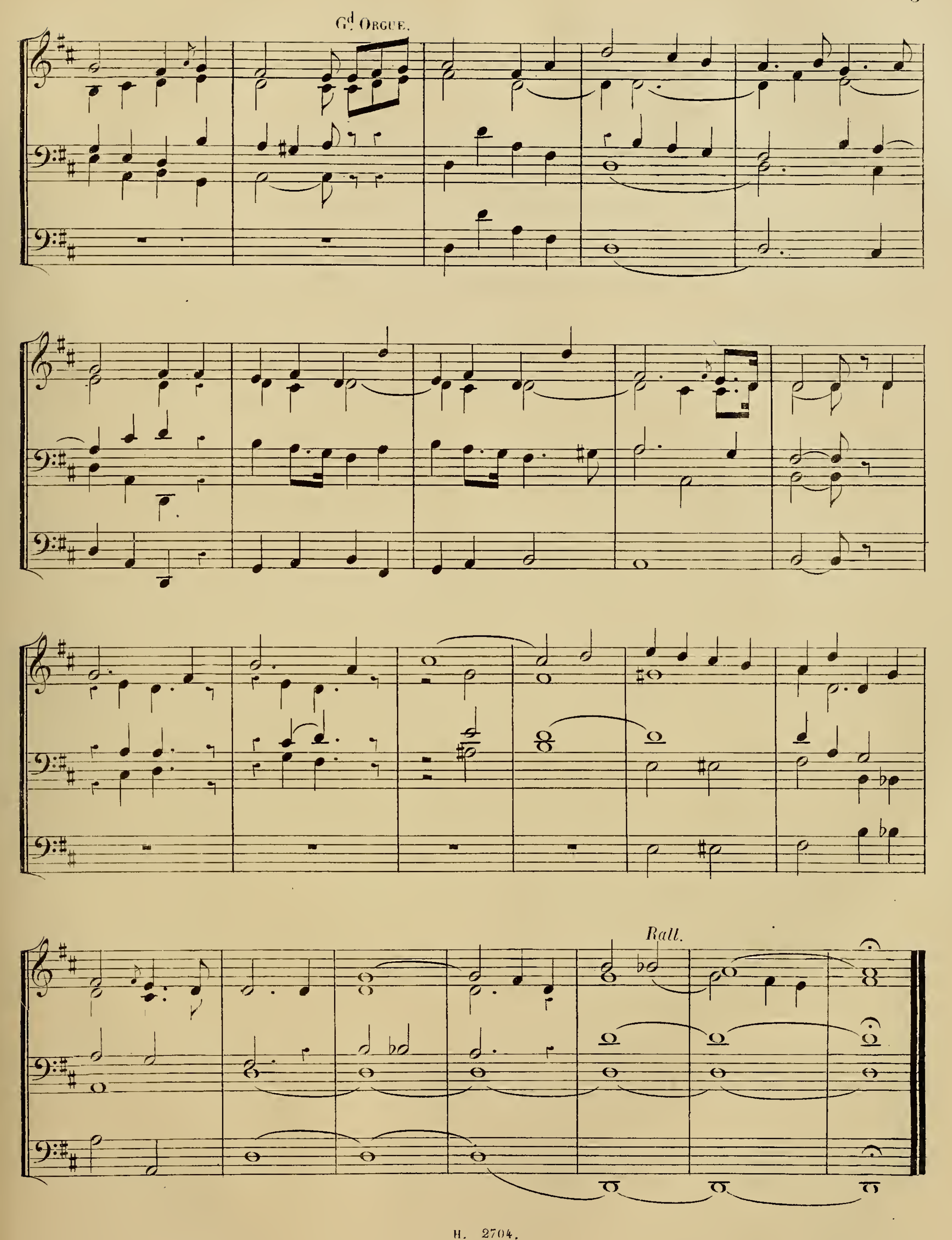
Prestant, Flûtes et Bourdons de huit pieds, au grand Orgue, avec accouplement du Récit; Bourdon et Gambe de huit pieds au Récit; Flûtes et Bourdons de seize et de huit pieds à la Pédale.








Gd. Orgue.
Récit.


Gd Orgue.
Rall.

1re Année. — N° 12. 15 Mars 1858.

LA MAITRISE

JOURNAL DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi, quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à MM. HEUGEL et Ce, éditeurs du Ménestrel, Aux bureaux de la Maîtrise, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 1520.

SOMMAIRE DU N° 12.

TEXTE.

MUSIQUE DE CHANT.

ORGUE.

ACTES OFFICIELS.

Par un arrêté en date du 9 février 1858, et sur la demande de Mgr. l'évêque de Strasbourg, S. Ex. le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes a accordé une demi-bourse dans l'École de musique religieuse, dirigée par M. L. Niedermeyer, au sieur Philippe-Auguste Dreyer.

ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE DE PARIS.

RAPPORT annuel de M. L. Niedermeyer, directeur, à S. Ex. le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes, sur la situation de l'École.

MONSIEUR LE MINISTRE,

Pour remplir l'obligation que m'impose l'arrêté en date du 24 novembre 1854, j'ai l'honneur de soumettre à Votre Excellence un rapport sur la situation actuelle de l'École de Musique religieuse de Paris, et sur les résultats obtenus pendant l'année 1857.

Le nombre des élèves a toujours été s'accroissant ; il est aujourd'hui de trente-quatre : trente-et-un élèves boursiers du Gouvernement, et trois élèves payant pension entière. Les demi-bourses qui sont devenues vacantes étaient toujours sollicitées d'avance par de nouveaux candidats. Aujourd'hui je puis constater la complète réalisation des espérances qui m'avaient engagé à proposer au Gouvernement la fondation de cette École. Elle n'existe que depuis quatre ans, et déjà les jeunes artistes qu'elle forme sont très-recherchés.

Depuis 1856, seize élèves ont été placés dans différentes villes de France en qualité de maîtres de chapelle et d'organistes ; quoique quelques-uns d'entre eux eussent quitté un peu prématurément l'École, ils occupent tous des positions avantageuses, dont le traitement fixe varie de 1,000 à 1,800 fr., somme qu'il leur est facile de doubler et même de tripler par les leçons qu'ils trouvent à donner.

Le nombre des places qui me sont presque journellement offertes dépasse celui des élèves que je puis former.

A Cognac, où l'on me demandait un maître de chapelle, j'ai dû me borner à envoyer, seulement pour quelques mois, avec la mission d'organiser la maîtrise et la musique d'une paroisse importante, un de mes élèves qui n'a pas voulu consentir à quitter définitivement l'École, désirant s'y perfectionner encore dans l'étude de la haute composition. Pour les autres places qui sont à ma disposition, je n'avais à proposer qu'un élève qui doit partir aux vacances prochaines; il a été accepté, et il est attendu dans une ville considérable où il remplira les doubles fonctions de professeur dans une école normale et de maître de chapelle dans une paroisse.

L'École est donc devenue en deux ans un centre d'où se répandent, dans toute la France, des artistes religieux imbus des saines doctrines musicales et ayant l'autorité nécessaire pour les faire prévaloir dans la ville où ils sont appelés.

Ils y deviennent en quelque sorte chefs d'école, et contribueront puissamment à introduire l'unité dans l'enseignement musical religieux, et à accélérer ainsi une réforme à laquelle tendent depuis longtemps les efforts de tous les véritables amis de l'art sacré.

Cet état de choses est un puissant encouragement pour les élèves; aussi les études musicales sont-elles suivies avec zèle et succès.

D'un autre côté, je suis secondé avec dévouement par des professeurs habiles, en tête desquels je dois placer M. Dietsch, qui, depuis la fondation de l'École, remplit avec assiduité les fonctions d'inspecteur des études et de professeur.

La nouvelle faveur que Votre Excellence a bien voulu accorder à l'École par l'arrêté qui décide que des diplômes de maître de chapelle et d'organiste seront délivrés aux élèves les plus distingués n'a pas encore été décernée; il reste à régler les conditions et la nature des examens. Le premier pourrait avoir lieu dans le courant de cette année.

Il est bien entendu que ces diplômes ne devront être accordés qu'avec la plus grande réserve; peut-être, Monsieur le Ministre, trouverez-vous à propos d'appeler à concourir aux examens les élèves qui, déjà sortis de l'École, ont pu s'exercer aux fonctions d'organiste ou de maître de chapelle.

Quant aux études littéraires trop facilement considérées par les élèves comme un accessoire peu important, elles n'offraient pas tous les résultats que je voulais obtenir. Convaincu de la nécessité d'une instruction solide, qui seule peut assurer à un artiste une position honorable dans le monde, j'ai augmenté le nombre des leçons, et, pour faire comprendre aux élèves l'importance que j'attache à cette partie de l'enseignement, je me suis chargé de corriger chaque semaine un devoir de français.

L'instruction religieuse est confiée à M. l'abbé Laurier, vicaire à Saint-Louis-d'Antin. Une lecture spirituelle est faite chaque soir aux élèves : le dimanche et le jeudi ils se rendent à la messe et accomplissent avec zèle et régularité tous leurs devoirs religieux. Je mets tous mes soins à ce que la surveillance soit aussi complète que possible. J'ai adjoint aux deux professeurs déjà chargés de cette tâche un élève âgé de vingt-quatre ans qui les seconde avec efficacité. Du reste, l'excellent esprit qui anime les élèves est constaté par toutes les notes qui me sont lues chaque semaine en leur présence : il est rare que j'aie une réprimande sérieuse à faire; la plus grande harmonie règne entre ces jeunes gens qui témoignent à leurs professeurs autant d'affection que de respect.

Telle est, Monsieur le Ministre, la situation de l'École.

. . . .

Veuillez, Monsieur le Ministre, agréer l'expression du profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'être,

de Votre Excellence,

le très-humble et très-obéissant serviteur.

L. NIEDERMEYER.

Paris, le 31 janvier 1858.

MOZART. — *Vie d'un Artiste chrétien au* XVIII[e] *siècle, extraite de sa correspondance authentique traduite et publiée pour la première fois en français*, par I. GOSCHLER, chanoine honoraire, ancien directeur du collége Stanislas. Paris, Ch. Douniol, 1857, 1 vol. in-18.

Suite et fin (1).

Mais dans cette nature admirablement tempérée et toujours en équilibre, la froide raison ne nuit pas à la droiture du caractère, et n'allez pas craindre que jamais l'habileté dégénère en bassesse. « J'aime aussi peu que toi *ramper,* » écrit-il (2), et il a le droit de l'écrire en son nom et au nom de son fils, « et tu te souviendras que je t'ai écrit, quant à l'affaire de Munich, que tu ne devais pas te jeter à la tête des gens. » Si la médiocrité et même, hélas! avec elle le talent, ligués contre Wolfgang, répandent dans l'ombre des bruits offensants pour l'honneur de Mozart le père, celui-ci s'indigne et s'écrie avec un accent pénétré (3) : « Il a fallu démontrer que ce ne sont pas des imposteurs, des charlatans qu'il a à son service (le prince archevêque), qui vont avec son autorisation en pays étranger pour jeter de la poudre aux yeux comme des bateleurs, mais bien de braves et honnêtes gens qui, à l'honneur de leur prince et de leur patrie, font connaître au monde un miracle que Dieu a produit à Salzbourg. Voilà ce que je dois à Dieu sous peine d'être la plus ingrate des créatures. »

C'est qu'en effet le sentiment profond des devoirs et des joies de la famille, l'amour des siens, la claire notion, notion si effacée, à ce qu'il semble aujourd'hui, dans bien des âmes, de la responsabilité que fait peser sur lui cet enfant prodigieux dont Dieu lui a confié le dépôt, sont, pour Léopold, l'objet, selon le cas, de ses plus douces ou de ses plus amères sollicitudes. Ils pénètrent toutes ses lettres et les inspirent. Ils leur donnent ce singulier caractère d'élévation qu'adoucissent, sans l'affaiblir, les mille détails de la vie vulgaire et les anecdotes dont le livre est parsemé. Qui pourrait lire, sans en être touché, ces paroles qu'il adresse de Milan à sa femme, en 1772 (4) :

« C'est aujourd'hui l'anniversaire de notre mariage. Il y a, si je ne me trompe, vingt-cinq ans que nous avons eu la bonne pensée de nous marier, sans compter que nous y pensions bien des années auparavant; les bonnes choses demandent du temps. »

Pourquoi la place nous manque-t-elle pour citer cette admirable lettre de Léopold, du 12 juillet 1778, comparable à tout ce que l'éloquence a produit de plus pathétique? Cette lettre commencée avec tant de quiétude et de tendresse par des souhaits de fête, interrompue dans l'affliction par la nouvelle qu'un mal sans remède menace les jours de celle à laquelle il s'adresse, et que termine un long cri d'angoisse, contenu à peine par la religion, quand il apprend enfin d'un ami, mieux informé, qu'il faut renoncer à cette faible

---

(1) V. la livraison du 15 février. — (2) 1777, p. 199. — (3) 49. — (4) P. 145.

et dernière espérance dont son fils avait voulu suspendre et tromper un instant sa douleur.

Il connaît, avons-nous dit, tout le prix du génie que la Providence a confié à son autorité paternelle et dont il lui doit compte ; rien ne lui coûte, ni travaux, ni sacrifices, ni dépenses pour le former et le conduire à la perfection. C'est là sa grande tâche, toujours présente à ses yeux et qu'il ne cesse de rappeler dans ses lettres. « Il importe que j'aie chez moi une existence qui convienne surtout à mes enfants. Dieu (ce Dieu si bon pour moi, malgré ma malice) a donné à mes enfants des talents qui, abstraction faite du devoir paternel, m'entraîneraient à tout sacrifier pour leur éducation (1). » Et plus loin, à propos de son portrait que lui demande le père Martini : « Je ne pense certainement pas, » dit-il, « qu'il mérite de prendre place parmi ceux des hommes de talent. Je ne m'attribue d'autre mérite que celui d'avoir rempli mon devoir en cultivant le talent que le bon Dieu a départi à mon fils (2). » Et cependant ce fils tant aimé, tant admiré, on peut le dire, a une âme immortelle dont Léopold fait plus de cas que de son immortel génie. Qu'on nous permette à ce propos de citer la belle et émouvante lettre qu'il lui écrit de Salzbourg le 23 octobre 1777. La voici sans commentaire (3) :

« Je dois te souhaiter une heureuse fête ! Que puis-je demander pour toi aujourd'hui que je ne fasse tous les jours ? Je te souhaite la grâce de Dieu ! Qu'elle t'accompagne en tous lieux, qu'elle daigne ne t'abandonner jamais, et elle ne t'abandonnera pas tant que tu t'efforceras de remplir tes devoirs de bon chrétien, de vrai catholique. Tu me connais ; je ne suis ni un pédant, ni un dévot, encore moins un hypocrite. Tu ne repousseras pas une prière de ton père. Je te supplie de veiller sur ton âme, de telle sorte que tu ne sois pas un souci pour ton père à son lit de mort, et qu'à cette heure si grave il n'ait pas à se reprocher d'avoir négligé ce qui concernait ton salut. Adieu ! sois heureux ! sois raisonnable ! Honore et respecte ta mère qui, à son âge, a encore bien des soucis ; aime-moi comme t'aime ton père sincèrement dévoué. »

La réponse de Wolfgang ne mérite pas moins que cette lettre de trouver ici sa place. Nous ne résistons pas au plaisir de la copier (4).

« Je baise les mains à mon cher père et le remercie de ses souhaits pour ma fête. Qu'il soit sans inquiétude ; j'ai toujours Dieu devant les yeux ; je reconnais sa toute puissance, je crains sa colère, mais je connais sa bonté, sa miséricorde, sa clémence envers ses créatures ; il n'abandonne jamais ses serviteurs. Si les choses vont selon sa volonté, elles iront aussi selon la mienne. Avec elle je ne puis manquer d'être heureux et content. Je mettrai tout en œuvre pour suivre avec la plus grande exactitude les conseils que vous avez la bonté de me donner. »

Léopold Mozart, on le voit, c'est le dernier trait de son caractère sur lequel nous nous proposons d'insister, Léopold Mozart est profondément religieux. C'est dans cette piété sincère, pratique et humble qu'il puise, comme à une source vive, ces vertus privées qui font de lui, pour sa famille, un modèle et un guide si sûrs. Sa dévotion, car il est dévot quoi qu'il en dise, n'est pas une pure spéculation de l'esprit, mais une règle de la vie, dont il accepte avec joie les prescriptions. S'il lui échoit quelque heureuse fortune, si quelque malheur est détourné de lui, sa première pensée est d'en rendre grâces à Celui qui la lui envoie ou qui le lui épargne.

« Faites, je vous prie, dire quatre messes à Maria-Plaïn et une à l'Enfant-Jésus de Lorette aussitôt que possible ; nous les avons promises pour nos deux pauvres enfants qui ont été malades. J'espère qu'on continuera à dire les autres messes à Lorette tant que nous serons absents, comme je l'avais recommandé (5).

« Je viens de nouveau vous prier de faire dire trois messes à l'Enfant-Jésus, à Lorette, trois à Maria-Plaïn, deux à Saint-François-de-Paule, deux à Saint-Jean-Népomucène, et deux autres encore à Saint-Antoine-de-la-Paroisse (6). »

Nous pourrions multiplier ces citations, car un grand nombre de lettres conservent le souvenir de ces religieuses pratiques.

Cette dévotion, si soumise cependant, n'est jamais étroite, si ce n'est peut-être une seule fois, lorsqu'il refuse de faire inoculer *son garçon*, prétendant tout abandonner à la grâce de Dieu, « qui sans doute n'a pas mis dans ce monde cette merveille de la nature pour l'en retirer aussitôt (1). » N'y a-t-elle pas mis aussi la vaccine ? Mais elle devient, on peut le dire, héroïque, incorruptible, et incapable de cette molle lâcheté qui trop souvent, dans notre temps, réduit à l'impuissance une foi même sincère, si quelque danger pressant lui ordonne de faire taire les suggestions d'une tendresse imprudente. Quelle grandeur, quelle force d'âme et quelle simplicité à la fois dans cette scène imposante dont une lettre de novembre 1765 nous raconte les détails (2) !

« C'est bien malgré moi que nous sommes venus en Hollande, et si je n'y ai pas perdu ma pauvre fille, elle a du moins été à toute extrémité. Quand tout espoir fut perdu, je la disposai à se résigner à la volonté divine. Elle reçut le saint viatique et l'extrême onction. Ah ! si quelqu'un nous avait entendus, ma femme, ma fille et moi, dans ce moment suprême ! s'il nous avait entendus convaincant cette pauvre Nanette de la vanité du monde, de la mort bienheureuse des enfants, il n'aurait pu rester insensible..... Pendant ce temps, Wolfgang faisait de la musique dans la pièce voisine (il n'avait pas encore dix ans).

« ..... Reste à savoir maintenant si Dieu accordera à ma fille la grâce de recouvrer ses forces où s'il surviendra quelque accident dangereux... Si ma fille meurt, elle mourra comme une sainte. Si Dieu lui accorde la vie, nous le prions de lui donner plus tard, en son temps, une fin aussi innocente, aussi sainte que serait sa mort aujourd'hui. J'espère que nous la conserverons ; car au moment où elle était au plus mal, le dimanche où je disais avec l'Evangile *Domine descende*, venez, Seigneur, avant que ma fille meure, l'Evangile répondait : Ta fille a dormi, ta foi l'a sauvée. »

La piété de Léopold était ardente jusqu'au prosélytisme, et nous le voyons à Londres s'efforcer de convertir un juif, mais il ne la poussa jamais jusqu'à l'intolérance, et on l'entendra dire en parlant de deux seigneurs saxons de ses amis : « Ils possèdent tout ce qu'un honnête homme doit posséder ici-bas. Ils sont, il est vrai, luthériens, mais des luthériens d'un genre tout particulier, et qui m'ont bien souvent édifié (3). » Ainsi, dans cette forte et honnête nature, tout est contenu, dirigé avec droiture et sans efforts, et les vertus elles-mêmes sont renfermées dans de justes limites par une raison supérieure.

La vie si courte de W. Mozart est comprise, presque toute entière, dans cette correspondance de famille. On en peut faire deux parts exactement égales. Dans la première, tant que son père voyage avec lui, c'est un enfant, qui grandit peu à peu, mais atteint à peine les dernières limites de l'adolescence. C'est un enfant prodige, il est vrai, mais destiné à devenir un grand homme. On s'est trop amusé, après tout, et avec peu de justice, aux dépens des enfants prodiges. Le discrédit qui pèse sur eux a été propagé par la paresse des enfants et accrédité par la faiblesse des mères. Il suffit de regarder un instant autour de soi pour se convaincre que peu d'hommes se sont élevés au-dessus de la foule sans que leur enfance ait annoncé par d'heureux présages leur future illustration. Il y a, pour le dire en passant, à ne les considérer qu'au point de vue humain, et, en quelque façon, par le côté poétique, deux types admirables entre tous et qui semblent contenir toute la grandeur idéale dont l'humanité est susceptible, ce sont ceux où l'élévation du génie s'allie à la candeur de l'enfance, et où la majesté de la mère s'allie à la pureté de la vierge. La nature quelquefois nous offre le premier, l'Évangile a réalisé le second.

Personne jamais, plus que Mozart, ne sut être à la fois un homme de génie et un enfant. Sa bonne humeur, sa gaieté, son insouciance, sa pétulance, cette naïve tendresse pour les siens qu'il conserva pendant toute sa vie, cette douce soumission aux décisions de son père, sont bien les qualités qui conviennent à son âge ; tout l'amuse et rien ne le déconcerte. Il n'a pas un instant la pensée de jouer un rôle. « Mes enfants sont gais et partout à l'aise comme chez eux. Le petit est familier avec tout le monde et surtout avec les officiers, qu'il traite à première vue comme s'il les avait toujours connus. Ces chers enfants sont l'objet d'un étonnement général, surtout le

(1) Page 34. — (2) P. 205. — (3) P. 178. — (4) P. 182. — (5) 22 Février 1764, p. 17. — (6) P. 18.

(1) Mai 1764, page 23. — (2) P. 29. — (3) P. 19.

garçon (1). » Lui-même, quelques années plus tard, dans une lettre à sa sœur, nous révèle cette heureuse disposition de son caractère. « Cara sorella mia ! que je suis heureux d'apprendre que tu t'es si bien amusée. Tu crois peut-être que je ne m'amuse pas ; mais je ne puis compter toutes les occasions (2). » Cette vie errante et active le charme. « Et moi aussi, écrit-il ailleurs, je vis encore, gai et content, comme toujours. Les voyages font ma joie (3). » Toutes ces distractions, cependant, ne lui font pas oublier le foyer paternel et les êtres chéris qu'il y a laissés. Quel abandon dans les témoignages d'affection dont ses lettres sont remplies ! Quel respect pour sa mère ! quelle franche amitié pour sa sœur ! « Baise pour moi les mains à maman 1,000,000,000,000 de fois (4). » « J'embrasse ma sœur en pleine face ; je baise les mains de ma mère (5). » Il écrit de Bologne à Nanette avec une grâce charmante : « Les jours de poste, quand arrivent les lettres d'Allemagne, le boire et le manger ont une saveur toute particulière pour moi (6). »

Ce génie, d'ailleurs, n'est pas un don gratuit de la Providence. C'est par un travail obstiné que Mozart le développe et le féconde. Dans cette bonne et laborieuse famille, chacun a sa tâche et son fardeau. Si celui de Wolfgang est le plus brillant, il est aussi le plus lourd. Une jolie gravure de Carmontel nous montre les trois virtuoses à l'époque de leur premier séjour à Paris. Wolfgang joue du clavecin, Nanette chante, Léopold Mozart joue du violon. Mais Wolfgang fait bien autre chose ; compositeur et virtuose accompli, dans le domaine de la musique il est universel. Il chante jusque vers le milieu de 1770, qu'il perd sa voix. « Il n'y a plus ni haut, ni bas, et pas cinq notes pures; cela le chagrine fort, car il ne peut plus chanter ses propres compositions, ce qu'il aimait cependant beaucoup (7). » Il joue aussi du violon, mais vers la même époque il cesse de se faire entendre en public sur cet instrument. Nous trouvons d'ailleurs la preuve de cette singulière variété d'aptitudes, et comme un résumé des talents du jeune maître, dans le programme que publie M. l'abbé Goschler, d'après Nissen, d'un concert donné, le 16 janvier 1770, par l'Académie philharmonique de Mantoue, « à l'occasion du passage du très-jeune et très-expert signor Amadeo Mozart, agé de quinze ans (8) » (dell' espertissimo giovanetto signor Amadeo Mozart). Copions-en quelques articles.

« Symphonie composée par le signor Amadeo Mozart.

« Concerto sur le clavecin exécuté à première vue par le même.

« Sonate pour le clavecin exécutée à première vue par le jeune Mozart, et répétée avec des variations de sa composition dans un ton différent de la première fois.

« Air improvisé et immédiatement chanté par le signor Amadeo, avec accompagnement de clavecin, sur des paroles faites exprès et non vues d'avance par l'auteur.

« Autre sonate pour le clavecin, composée et exécutée par le même sur un motif musical proposé à l'improviste par le premier violon.

« Fugue composée et exécutée par le signor Amadeo sur le clavecin et menée complétement selon les lois du contre-point, sur un simple thème composé à l'improviste.

« Symphonie exécutée sur le clavecin par le même, avec toutes les parties d'orchestre, d'après la seule partie du violon placée devant lui à l'improviste.

« Trio dans lequel le signor Amadeo jouera sur le violon une partie improvisée.

« Symphonie composée par le même. »

Et cependant ce programme si riche et si merveilleux (trop merveilleux peut-être) ne dit pas tout encore. Mozart, dès sa plus tendre enfance, et ceci nous intéresse de plus près, est un organiste de premier ordre. Dans la plupart des villes qu'il traverse il touche les orgues des églises et la foule accourt pour l'entendre et l'applaudir émerveillée. Dès le mois d'octobre 1762, Léopold Mozart écrit (9) : « Nous sommes parvenus à Ips où deux minorites et un bénédictin, qui avaient été aux eaux avec nous, dirent la messe. Pendant ce temps, notre Woferl se trémoussait si bel et si bien sur l'orgue, que les pères franciscains qui venaient de se mettre à table avec quelques hôtes, quittèrent tous le réfectoire et coururent au chœur. Ils n'en revenaient pas de stupéfaction. » A Londres, en 1764 (1), « il a si bien joué sur l'orgue du roi, que tout le monde a préféré son exécution sur l'orgue à celle du clavecin... En un mot, ce qu'il savait quand nous avons quitté Salzbourg n'était qu'une ombre de ce qu'il sait aujourd'hui ; cela dépasse toute imagination. »

Plus tard, et dans la seconde partie de sa vie, il n'abandonnera pas l'étude de cet instrument incomparable. « L'orgue est ma passion, » dit-il en 1777 ; « l'orgue (malgré ses défauts) n'en est pas moins à mes yeux et pour mes oreilles le roi des instruments (2). » Et lui-même il nous raconte le succès qu'il a obtenu sur cet instrument dans la pratique duquel il a grandi. La scène est jolie, vivement racontée et mérite de trouver place ici. Il est au couvent de Sainte-Croix à Augsbourg. Il étonne les bons moines et charme M. le doyen Zeschinger, « brave homme, fort gai et cousin de Eberlin » (3).

« On souffla aux oreilles de M. le doyen que ce n'était rien ; qu'il fallait m'entendre jouer comme organiste. Je le priai de me donner un thème, et, sur son refus, un des ecclésiastiques présents m'en fournit un...

« Le doyen était tout hors de lui de joie. « C'est fini ! c'est inutile, » disait-il, « je n'aurais jamais cru ce que je viens d'entendre. Vous êtes vraiment un homme. Mon prélat m'avait bien dit que de sa vie il n'avait entendu jouer de l'orgue d'une manière aussi variée et aussi sérieuse. » Enfin quelqu'un apporta une sonate fuguée et je dus la jouer. « Ceci est trop, Messieurs, » dis-je, « il faut avouer que cette sonate ne peut se jouer ainsi.—Oui, c'est ce que je pense, » reprit le doyen avec empressement, car il était tout ardeur pour moi ; « c'est trop ; personne ne le pourrait.—Cependant, » ajoutai-je, « je veux essayer. » Et pendant que je jouai j'entendis derrière moi le doyen qui répétait : « O l'archi-fripon ! ô le coquin !... » Je jouai jusqu'à onze heures. On me bombarda de thèmes, de fugues... »

Aussi quelle curiosité ! quel empressement ! quelle passion pour cet enfant si aimable, si doux et si grand ! « La maladie de mes enfants a bien affligé tous nos amis ; ces amis je ne puis vous les nommer, car on me prendrait pour un vantard (4). » « Toutes ces dames sont folles de mon fils, » écrit-il de Vienne (5). L'impératrice d'Autriche envoie aux enfants deux costumes complets destinés à un archiduc et à une archiduchesse, et l'on conserve un portrait de Mozart revêtu de cet habit magnifique. « Leurs Majestés nous ont reçus avec une faveur si extraordinaire qu'un récit détaillé vous paraîtrait fabuleux. Woferl a sauté sur les genoux de l'impératrice, l'a prise au cou et l'a mangée de caresses (6), » et à mesure que les artistes nomades avancent dans leur route, leur renommée grandit. Léopold écrit de Bologne en 1770 (7) : « ce qui me réjouit tout particulièrement, c'est qu'on nous aime ici d'une façon rare, et qu'on y admire Wolfgang plus que dans toutes les autres villes d'Italie, parce que Bologne est la résidence et le foyer de beaucoup de maîtres, d'artistes et de savants. »

Tant de gloire, cependant, devait demeurer stérile pour le grand artiste qui l'avait conquise. Et comme si l'on se fût lassé d'admirer éternellement ce génie qui ne se lassait pas d'être admirable, nous le retrouvons vers la fin de 1777, à peine assis depuis quelques mois au coin du foyer domestique, mais toujours en lutte avec la pauvreté, éconduit par l'indifférence des uns, repoussé par l'avarice des autres, et obligé de quitter une fois encore le toit paternel, et de chercher par le monde cette tranquillité et cette aisance qu'il n'est pas destiné à trouver. Qui le croirait ! Mozart arrivé au complet développement de son génie, et attaché à la personne du prince-archevêque, reçoit 12 fl. et 30 kr. (26 fr. 75 c.) d'appointement annuel (8) !... Il secoue, indigné, ce joug inacceptable. Il part et court vers l'inconnu. Sa mère l'accompagne. Son vieux père, le cœur serré, consent à cet éloignement inévitable.

« Lorsque vous fûtes partis, je montai péniblement l'escalier et me jetai dans un fauteuil. J'avais pris toutes les peines du monde pour me retenir au moment de nos adieux, pour ne pas les rendre plus douloureux, et dans mon trouble j'ai oublié de donner ma bénédiction à mon fils. J'ai couru à la fenêtre et je vous la donnai à tous deux de loin, mais sans pouvoir plus vous apercevoir ; vous

(1) 1762, page 2. — (2) 1770, p. 73. — (3) P. 99. — (4) P. 74. — (5) P. 89. — (6) P. 77. — (7) P. 108. — (8) P. 68. — (9) P. 2.

(1) Page 24. — (2) P. 176. — (3) P. 179. (4) 1765, p. 31. — (5) 1762, p. 3. — (6) P. 4. — (7) P. 79. — (8) P. 166.

aviez probablement déjà traversé la porte de la ville, car j'étais resté longtemps assis sans penser à rien. Nanette pleurait et sanglotait sans mesure, et j'eus bien de la peine à la consoler (1). »

Désormais Mozart est un homme. Le doyen de Sainte-Croix le lui a dit avec raison : « vous êtes vraiment un homme (2), » et, pour tout dire, il n'est pas besoin qu'on le lui apprenne; il sait ce qu'il vaut malgré sa frêle apparence. « Ils pensent probablement, » s'écrie-t-il dans une lettre d'octobre 1777, « qu'étant petit et jeune il ne peut y avoir là rien de grand ni de mûr; ils en auront bientôt des nouvelles (3). » Et quelques jours plus tard : » Je suis compositeur; je suis né pour être maître de chapelle, et je ne puis... enterrer le talent de compositeur que Dieu m'a si libéralement departi (soit dit sans orgueil), car je le sens en moi plus que jamais (4). » Quelquefois l'expression de ce légitime sentiment de ses forces prend un singulier caractère de fierté. Il écrira, par exemple, à son père, à propos d'une symphonie qu'il a fait exécuter à Paris au concert spirituel. « L'andante n'a pas eu le bonheur de le satisfaire (M. Legros, le directeur)..... » Mais, « l'andante, » ajoute-il, « a eu le plus grand succès, auprès *de moi* d'abord, de tous les connaisseurs et amateurs ensuite, et de la majorité des auditeurs. » Ce mot ne messied pas, il nous semble, dans la bouche de Mozart.

C'est à partir de ce moment que les lettres de Wolfgang acquièrent une véritable importance, non-seulement par leur nombre et leur étendue, mais par l'intérêt qui s'y attache. Malgré tant de soucis qui parfois assombrissent sa pensée, malgré tant de luttes qui fatiguent son courage, sa plume facile conserve un enjouement plein de vivacité et de relief. Esprit railleur et fin, il esquisse un portrait ou plutôt il croque une caricature d'un trait à la fois net et sobre; le mot est juste et frappe où il faut. Sa raison mûrie lui dicte sur son art des jugements et des appréciations que l'histoire doit recueillir, même quand elle conserve le droit de les contrôler, et qui, sans que M. l'abbé Goschler y ait pensé, ne sont pas la partie la moins intéressante de sa publication. Qu'on ne cherche pas toutefois dans les confidences de Mozart les théories ambitieuses, l'esthétique transcendante, les paroles sonores et creuses, les idées prétentieuses et excessives, si fort à la mode aujourd'hui. Il ne les aurait pas même comprises.

« Si vous me demandez, » répond Mozart à un correspondant qui le questionnait sur sa manière de composer (5), «si vous me demandez pourquoi les ouvrages que je fais reçoivent de ma main telle forme, tel caractère qui les distingue de ceux des autres compositeurs, et qui fait qu'on les reconnait aussitôt pour être de Mozart, je répondrai que cela tient probablement à la même cause qui fait que mes yeux ou ma bouche sont de telle forme et de telle dimension, qui les fait différer de ceux de tout autre individu; car je ne vise point à l'originalité, et je serais même embarrassé de dire en quoi la mienne consiste; bien qu'il me paraisse tout à fait naturel que, comme chaque homme à un visage qui lui est propre, il doive être aussi diversement organisé sous les autres rapports tant extérieurs qu'intérieurs. »

Quant à nous, c'est précisément au moment où s'ouvre cette seconde partie de la vie de Mozart que nous abandonnerons le livre de M. l'abbé Goschler. Le lecteur aimera à y trouver les pensées du grand artiste, le récit de ses travaux, de ses espérances, de ses luttes, de ses angoisses éloquentes. Cette seconde partie de sa carrière est d'ailleurs mieux connue. Nous avons voulu surtout appeler l'attention sur le laborieux et fécond développement de cet immortel génie, et c'est précisément pour cela que nous avons cherché à faire connaître avec quelques détails le caractère de Léopold Mozart. C'est véritablement à Léopold que nous devons son illustre fils ; c'est bien sa forte direction et sa persistante sollicitude qui a formé cet incomparable génie, et jamais esprit plus magnifiquement doué n'eût plus à se louer d'avoir été soumis à une intelligente discipline.

A. Rabutaux.

(1) Page 161. — (2) P. 179. — (3) P. 183. — (4) P. 205. — (5) Cette lettre curieuse dont nous ne savons pas la date, a été insérée dans la *Revue britannique* de novembre 1825, p. 113 du tom. II.

UN MANUSCRIT DE LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-DIÉ.

M. R. Grosjean, organiste de la cathédrale de Saint-Dié (Vosges), veut bien nous communiquer le résultat de l'examen qu'il vient de faire d'un manuscrit qu'il croit être du xve siècle, et que renferme la bibliothèque de Saint-Dié. Cette étude mérite des encouragements, et elle est digne d'intéresser nos lecteurs. M. Grosjean nous raconte qu'il y a déjà une dizaine d'années le hasard avait placé sous ses yeux le manuscrit dont il s'agit, sans qu'à cette époque ses occupations lui permissent d'en vérifier le contenu. Plus tard, lorsqu'il avait voulu l'observer de plus près, la nouvelle installation de la bibliothèque de Saint-Dié n'était pas encore terminée, et il avait dû renoncer à découvrir l'intéressant volume. Ce n'est que depuis quelque temps que ce document a pu être découvert de nouveau, et qu'il a été permis à M. Grosjean d'en dresser l'inventaire. Ceci dit, pour citer un nouvel exemple de l'étrange destinée de certains livres : *habent sua fata libelli*, nous laissons la parole à M. Grosjean.

« Le manuscrit de la bibliothèque de Saint-Dié est écrit en latin sur un papier fort, portant pour marque, au milieu de quelques pages, une *tête de bœuf;* il est d'un format in-4° ordinaire et paraît avoir été écrit vers l'an 1450.

« Ce précieux manuscrit contient *neuf traités* différents, savoir :

« 1° *Lucidarium Marcheti de Padua in arte musicæ planæ*, etc. Ce traité paraît bien complet. Il a 33 feuillets écrits sur deux colonnes; il commence et finit bien par les mots qu'indique M. Fétis dans la Biographie des musiciens, au nom de Marchetto.

« 2° *Gaudent brevitate moderni.* Dix feuillets contiennent, sous ce titre singulier, un autre traité abrégé (sans nom d'auteur). C'est peut-être le *Pomerium musicæ mensuratæ* de Marchetto. (Je n'ai malheureusement rien pour me guider que la Biographie des musiciens de M. Fétis, et les Études de M. Nisard sur le chant grégorien.)

« 3° *L'Ars mensurabilis* de Francon de Cologne. Ce traité me paraît être bien complet; il a 21 pages bien serrées, sur deux colonnes.

« 4° *Gaudent brevitate moderni.* Abrégé d'un autre traité de plain-chant mesuré (sans nom d'auteur), 6 feuillets.

« 5° *Brevis compilatio*, de Marchetto de Padoue (8 feuillets). Ce cinquième traité a malheureusement été mutilé; il y manque trois feuillets au commencement et un à la fin.

« 6° *Introductio musice plane et etiam musice mensurabilis secundum magistrum Johannem de Galandia* (sic) *musice sapientissimum.* Ce traité est le plus considérable du recueil ; il a 39 feuillets ; c'est aussi le plus important, car M. Nisard dit, page 325 de ses Études, qu'on ne connait les ouvrages de Jean de Garlande que par quelques citations de Jérôme de Moravie. Je crois qu'il y a dans ce dernier traité des renseignements précieux touchant l'exécution du chant grégorien. Ces renseignements viendraient fort à propos aujourd'hui, puisque ces études sont à l'ordre du jour et que cette partie de la science me paraît encore fort incertaine, tant il y a d'avis divers. (Il y a dans ce traité quantité d'exemples très-lisibles; c'est une véritable méthode de chant; on y trouve même l'intonation des psaumes sur les *huit modes*, et d'autres règles concernant la psalmodie.)

« 7° Un *Traité d'Acoustique*, *division du Monocorde*, etc., 16 feuillets, sans nom d'auteur.

« 8° Un *Nouveau traité de musique mesurée*, *valeurs des notes*, etc., 8 feuillets, sans nom d'auteur.

« 9° Enfin 4 feuillets pour un traité abrégé, avec le nom de Jean de Muris en tête.

« Voilà, Monsieur, ce que contient ce manuscrit découvert par mes soins. Il me semble que tout cela est assez important pour être signalé à l'attention de nos musiciens érudits et de nos archéologues. Le tout est écrit proprement et sera facilement lu par toutes les personnes habituées à l'écriture et aux abréviations du moyen-âge. — Pour moi, malheureusement, je n'ai fait aucune étude dans cette partie de la science, et il m'a fallu déjà beaucoup travailler pour être à même de vous donner les renseignements que je vous communique aujourd'hui.

« Probablement plusieurs de ces divers traités ont été publiés

dans les *Scriptores* de Gerbert; mais, comme on dit ces *Scriptores* remplis de fautes singulières, le manuscrit de Saint-Dié pourrait encore servir à les corriger.

« On trouve aussi à la bibliothèque de notre ville un magnifique Graduel romain, dont j'ai donné la description dans la Revue de musique ancienne et moderne, n° 8, août 1856, page 527. Malheureusement les belles mélodies de saint Grégoire ont été mutilées; on a abrégé tous les *neumes* (les portées sont restées vides sur les pages). Ce monument ne peut donc plus servir pour la restauration du chant grégorien.

« Agréez, etc.

« Grosjean,

« Organiste de la cathédrale de Saint-Dié (Vosges). »

LES SEPT JOIES DE PERTUIS.

Les *Sept joies de Pertuis* ou, comme on dit en provençal, *li set gaud*, qui retentissaient autrefois dans l'église collégiale de cette petite ville de l'arrondissement d'Apt, département de Vaucluse, ont été récemment détruites après avoir été enlevées de leur place séculaire, et M. l'abbé Pougnet, qui nous informe de ce fait, a profité de l'occasion pour insérer dans *la Revue des Bibliothèques paroissiales*, qui se publie à Avignon, sur cette ancienne coutume liturgique dont les dernières traces ne tarderont pas à disparaître, une courte et curieuse notice dont nos lecteurs ne trouveront pas ici sans intérêt l'analyse.

L'auteur définit ainsi l'appareil de sonnerie dont il s'agit: « Ce que nous appelons les sept joies consistait en une roue de médiocre grandeur, dont le moyeu se prolongeant en cylindre portait sur un essieu engagé à une grande hauteur dans un des murs du sanctuaire de la collégiale; une corde s'enroulait sur le cylindre et servait à mettre l'appareil en mouvement. Ce mécanisme ressemblait assez à ces jouets, originaires de Nuremberg, nommés moulins à vent et mus par une ficelle. A la circonférence de la roue étaient fixées sept clochettes, donnant, à ce qu'on assure, les divers degrés de l'échelle diatonique, selon l'ordre de la gamme majeure, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*. Lorsqu'on déroulait la corde la roue tournait, entraînant la couronne de clochettes qui sonnaient sans mesure et produisaient cependant une harmonie délicieuse, dont peuvent se représenter l'effet ceux-là seuls qui l'ont entendue. »

L'usage de cette roue musicale dans les cérémonies de l'église paraît être à la fois fort ancien et à peu près universel. Du Cange, qui a consacré à cet instrument un article dans son Glossaire, en cite plusieurs exemples; il transcrit notamment un passage du *Monasticum Anglicum*, qui prouve que le vénérable Athelwolde avait fait construire pour son église une roue de cette espèce garnie de lames d'or; il rappelle les décrets d'un concile de 1340 qui recommandent l'emploi de cet appareil, et les ordonnances d'un évêque de Paris qui en font mention.

Le goût de ces carillons tournants s'était rapidement répandu dans toute la chrétienté; on les retrouve en Italie, et particulièrement en Savoie, en Piémont, dans le Milanais. On les rencontre en France; nous venons de les voir dans le diocèse de Paris, et les Sept joies de Pertuis n'étaient pas les seules qu'on connût en Provence. M. l'abbé Pougnet décrit entr'autres la roue des Cordeliers à Avignon, qui comptait quarante-neuf *joyeuses*, c'est-à-dire sept gammes ou sept fois sept clochettes. Ils s'étaient propagés jusqu'en Allemagne, et notre auteur cite encore la roue de Cologne, une des plus vastes que l'on connut, « avec ses douze rais de fer, ses quatre-vingt-quatre *joyeuses*, échelonnées le long de ses rais évidés à jour, et cette multitude, que l'on ne saurait compter, de tout rang, de toute grandeur, des timbres les plus variés qui en dérobent l'essieu à la vue, serrés comme les tiges de cuivre qui hérissent les cylindres des orgues à manivelles. »

D'abord, on mettait ces roues en mouvement à toutes les grandes fêtes solennelles, pendant l'élévation du saint Sacrement et à « d'autres moments de la liturgie. » Plus tard, l'usage en fut beaucoup restreint. On les agitait à Noël pendant le *Gloria in excelsis* de la messe de minuit, le jeudi saint, le vendredi saint et la veille de la Pentecôte. Enfin, l'usage paraît en avoir absolument disparu. Cependant, s'il m'est permis de rappeler ici un souvenir personnel, j'ai été témoin, il y a peu de temps, d'une pratique qui semble au moins rappeler les Sept joies de Pertuis et qui produit une impression analogue. C'était au mois d'août 1856, en Bretagne, au pardon de Bey, petite paroisse voisine de Quimperlé. La partie religieuse de ces fêtes patronales se borne, comme on sait, à une procession qui parcourt, après vêpres, les alentours de l'église. Ici, deux vieillards, aux traits fins, à la longue chevelure, selon la mode du pays, faisant les fonctions de bedeaux, ouvraient la marche, tête nue, et revêtus du costume pittoresque des paysans bretons. Les mains de chacun d'eux étaient armées de deux grosses clochettes qu'ils agitaient en cadence et à intervalles égaux pendant que le clergé et les fidèles chantaient des cantiques, et je dois dire que cet accompagnement produisait un effet musical qui, pour bizarre qu'il pût être, n'était pas cependant dépourvu de charme.

M. l'abbé Pougnet essaie, à la fin de cette notice, de déterminer le sens symbolique des roues dont il vient de résumer en peu de mots l'histoire; nous ne le suivrons pas dans ces nouveaux développements. Qu'il nous suffise d'indiquer que, suivant lui, les clochettes de la roue tournante suspendue sous la voûte du temple représentent les voix des anges dont le chœur éclata en chants de joie lorsque la bonne nouvelle fut annoncée aux bergers. L'auteur cherche à expliquer aussi le choix qu'on a fait pour les clochettes du nombre sept ou de ses multiples, et il rappelle que ce nombre exprimant l'abondance dans le style biblique, figure tout naturellement la plénitude de la joie qui remplit le cœur des fidèles pendant la célébration des saints mystères et dans ces occasions solennelles.

« Puissent ces quelques lignes, » dit en terminant M. l'abbé Pougnet, » attirer l'attention sur de pareils monuments ou d'autres que l'on aurait enlevés ou qu'on serait sur le point d'enlever de nos églises. » Nous nous associons de grand cœur à ce vœu.

. R.

Voici la lettre de M. F. Martineau, maître de chapelle de la cathédrale de Nantes, que nous avons annoncée dans notre dernier numéro.

Nantes, 2 février 1858.

Monsieur,

La Commission de Nantes pour le chant liturgique, sous l'habile direction de M. l'abbé Richard, grand vicaire, a voulu procéder de son côté, avec étude et sagesse, pour le choix d'une édition de chant romain. Elle a passé en revue et discuté les différentes éditions qui se partagent aujourd'hui la France, et qui peuvent se diviser en deux catégories: 1° celles qui, dans l'espérance de nous faire revenir au chant grégorien du temps de Charlemagne, ont été faites d'après d'anciens manuscrits non assez étudiés. Nous les avons rejetées, parce qu'elles nous paraissent entachées d'arbitraire et qu'elles forment toute une révolution dans le chant de l'église; car comme le dit fort bien le savant M. S. Morelot: en liturgie, le retour à des usages interrompus et oubliés constitue une innovation tout aussi réelle que l'introduction d'usages entièrement dénués de précédents; 2° les éditions qui ont pour elles une tradition de plusieurs siècles, dont le chant a subi une réforme d'abréviation et d'accentuation sanctionnée par l'église, et qui, de plus, avaient pour elles autrefois cette unité vers laquelle on aspire aujourd'hui. En effet, quand on étudie les manuscrits du moyen-âge, on y trouve plus de différences, pour le fond même du chant, que dans les éditions du XVII[e] siècle en usage en France, en Belgique, en Allemagne, en Italie. Ainsi, pour ces trois raisons principales: *tradition, brièveté, unité*, la commission nantaise s'est arrêtée à l'une des meilleures éditions du XVII[e] siècle, en attendant qu'on parvienne, s'il est possible, à réaliser une autre réforme plus complète, due aux travaux mûris et comparés d'un plus grand nombre d'hommes compétents, et qui pourra être proposée plus tard à l'adoption de toutes les églises.

Comme notre Commission avait arrêté, dès sa première séance, qu'un soin tout particulier serait donné à la bonne exécution du plain-chant, et en particulier à l'observation de l'accentuation, ce

n'est pas à l'édition à notes égales de *Nivers* qu'elle a donné la préférence, mais bien à une édition des Frères de Paris de 1650, dont les notes caudées offrent à nos yeux cette accentuation qui est l'âme du chant grégorien.

Notre diocèse a l'avantage de posséder plusieurs manuscrits superbes, sur vélin, de tout le Propre nantais. La notation en est faite d'après le même système que celles des manuscrits et des imprimés du XVIIe siècle ; nous n'aurons donc qu'à reproduire toutes ces mélodies telles qu'elles sont parvenues jusqu'à nous par une tradition interrompue seulement depuis une trentaine d'années.

Confiée aux soins intelligents de M. Vatar, de Rennes, cette édition devra se présenter avec toutes les améliorations typographiques qu'on est en droit d'exiger des progrès de l'art moderne, et que l'éditeur rennois a déjà su réaliser dans ses livres de chant.

Nous voudrions une édition modèle : aussi prendrons-nous le temps nécessaire pour en étudier tous les détails et en mener les travaux à bonne fin; et nous sommes assurés que les frais de ces nouveaux livres ne seraient pas augmentés, si nous étions assez heureux pour voir quelques autres diocèses se joindre à nous.

Vous voyez, Monsieur, que si nous ne venons qu'après beaucoup d'autres, nous aurons du moins l'avantage précieux de profiter de l'expérience acquise. Pour mon compte je me réjouis de n'avoir pas peu contribué à faire entrer la Commission de chant dans une voie qui, du reste, est conforme à l'avis de tous les hommes compétents que nous avons consultés et en particulier aux conclusions remarquables de M. l'abbé Jouve.

J'ai l'honneur d'être, etc.

F. MARTINEAU.

Maître de chapelle de la cathédrale de Nantes.

LABLACHE ET LE REQUIEM DE MOZART.

Nous empruntons au *Journal des Débats* quelques fragments que nos lecteurs trouveront ici, nous le croyons, avec plaisir, d'une notice biographique sur Lablache, le grand chanteur que l'Europe vient de perdre. Les anecdotes qu'on va lire, bien qu'elles se rattachent à la carrière d'un artiste qui consacra presque exclusivement ses rares talents au théâtre, ne s'éloignent pas cependant du cercle dans lequel nous devons nous renfermer. Il s'agit à la fois de la double exécution, par Lablache, à bien des années d'intervalle, du *Requiem* de Mozart, à l'occasion de la mort de Haydn et à celle de la mort de Beethoven. Nous terminons enfin par quelques lignes sur la fin édifiante et chrétienne du célèbre virtuose.

Haydn venait de mourir. On avait ordonné un service funèbre dans l'Empire français et dans le royaume des Deux-Siciles. A Naples, le *Requiem* de Mozart fut exécuté dans l'église du Conservatoire. Le chœur était distribué ainsi : Seize basses, douze ténors, douze dessus et quatre contralti seulement. Il était évident que cette dernière partie n'était pas numériquement assez forte pour balancer les autres. Lablache, un des quatre contralti, attaqua et soutint vigoureusement la note pendant la durée de la messe, si bien qu'il parvint, par lui-même et par l'émulation qu'il excita chez ses trois partenaires, à rétablir l'équilibre dans l'exécution et à donner le plus grand relief à la partie dont il était chargé. Mais il paya cher son dévouement. Le dernier chœur n'était pas achevé que la voix lui manqua : *Vox faucibus hæsit.* Pendant deux mois, mutisme absolu. Tout à coup, un beau matin, au milieu d'un violent accès de toux, la parole et la voix lui reviennent; mais quelle voix! une voix de Stentor, un tonnerre, la voix de Lablache enfin ! la plus belle et la plus formidable voix de basse que nous ayons connue et qui faisait de celui qui la possédait un chanteur olympien.....

Lablache se trouvait encore à Vienne à l'époque des obsèques de Beethoven, en 1827. On n'a pas oublié que les plus grands artistes avaient tenu à honneur de concourir à cette solennité. Meyerbeer joua la partie de timbales. Lablache excita une émotion profonde par la manière dont il chanta le *Tuba mirum* du *Requiem* de Mozart, de ce chef-d'œuvre qui avait occasionné la perte de sa voix, environ dix-huit ans auparavant, au service funèbre de Haydn (1)....

A Naples, il veut essayer d'un séjour à sa villa de Pausilippe; mais l'air de la mer le contraint à se fixer à la ville. Ses salons étaient envahis chaque soir par tout ce que Naples renfermait de gens de distinction en artistes, fonctionnaires, littérateurs, hommes du monde.... Après les conversations amusantes venaient les entretiens sérieux sur l'art. Il analysait les chefs-d'œuvre de la musique allemande; il caractérisait le génie de Bach, de Haendel, de Haydn, de Mozart, de Beethoven; il parlait pertinemment de la grande école italienne de musique religieuse, représentée par Palestrina, Allegri, Moralès; il fredonnait les Psaumes de Marcello, il savait par cœur tous les chants grégoriens.....

Dès les premiers jours de son arrivée à Naples, Lablache avait retrouvé avec joie un ancien camarade, le ténor Winter, avec lequel il avait chanté pendant plusieurs saisons à Londres. Ce ténor Winter, au désespoir d'avoir perdu sa femme et ses enfants, avait demandé des consolations à la religion et s'était fait moine dominicain. Il avait échangé le nom de Winter contre celui de Padre Calveri ; c'est le nom sous lequel il est connu dans son Ordre. Le Père Calveri s'est attaché à Lablache, l'a assisté durant tout le cours de sa maladie, lui a prodigué les secours spirituels et lui a administré les derniers sacrements. L'artiste est mort en chrétien.....

Il expira le samedi 23 janvier, à deux heures trois quarts de l'après-midi. La nouvelle se répandit aussitôt dans la ville, et le soir tous les théâtres furent fermés. Ils le furent de même le jour des obsèques.

Aucune main servile n'a approché les restes du grand artiste ; des mains amies seules se sont chargées des derniers et pénibles offices de l'ensevelissement et des funérailles. Le corps fut placé sur un lit de parade au milieu de la chambre transformée en chapelle ardente, aux deux côtés de laquelle s'élevaient deux autels où des messes et des prières se succédaient d'heure en heure pour le repos de l'âme du défunt. Le jour des obsèques, le mardi 26 janvier, des discours attendrissants furent prononcés dans cette chambre par M. Taglioni, et par M. Théodore Cottrau, ami de Lablache.

Du lit de parade au char funèbre, le cercueil fut porté à bras par toutes les notabilités des arts : le sculpteur Angelini, les peintres Smargiassi et d'Auria, le chanteur Coletti, Majeroni, etc. Bien que les corporations religieuses n'aient pas été admises aux obsèques, et bien qu'il ne soit pas d'usage à Naples de suivre les convois funèbres, la foule qui se pressait à la suite du cortége était innombrable. Au Campo-Santo, le corps fut déposé provisoirement dans la sépulture de la famille Zir. Là, le suaire fut enlevé, le cercueil ouvert, et les chants de l'Église commencèrent. On dit que la tête du mort se trouvant projetée en arrière, la bouche, on ne sait par quel accident, s'ouvrit comme pour répondre aux hymnes sacrés. Tous les yeux étaient pleins de larmes, et les sanglots éclatèrent lorsque Mercadante déposa sur cette tête inanimée une couronne d'immortelles.

Le 14 février, le corps de Lablache est arrivé à Paris et a été déposé dans les caveaux de la Madeleine. Le service a eu lieu dans cette église le samedi 20 février, au milieu d'un concours nombreux d'hommes éminents en tout genre. Le *Requiem* de Mozart a, cette fois encore, été chanté, sous la direction de M. Dietsch.

J. D'ORTIGUE.

---

(1) Voici ce que nous trouvons encore dans le journal *l'Union* :

« Nous avons dit que M. le curé de la Madeleine, qui officiait aux obsèques de Lablache, avait prononcé quelques paroles d'éloges sur ce grand artiste. M. de Guerry a rappelé que Lablache chantait au service du célèbre artiste Chopin, et qu'il lui dit ensuite : — Monsieur Lablache, vous m'avez fait comprendre combien est sublime la musique du *Dies iræ*. — C'est que l'homme qui a écrit cette musique, répondit Lablache, avait la foi. — La manière dont vous l'avez interprétée me prouve que vous aussi vous avez la foi. — Monsieur le curé, dit l'artiste, sans la foi, l'homme n'est rien. »

CHRONIQUE MUSICALE DE LA PRESSE.

— M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, présentera incessamment à l'Académie royale de cette ville un mémoire intéressant sur une question longtemps débattue et vivement controversée, à laquelle, après de mûres études et de laborieuses recherches, il est parvenu à donner une solution décisive qui ralliera, nous en sommes certain, les suffrages de tous les archéologues éminents. Cette question se rattache à l'existence et à la non existence de l'harmonie chez les anciens Grecs. Nous croyons savoir que la solution qu'y donnera M. Fétis sera négative, c'est-à-dire que le travail du savant musicographe tendra à établir victorieusement que les Grecs n'ont connu l'harmonie, ni dans le chant ni dans l'instrumentation. *Ménestrel.*

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

LIVRES.

LIVRES PUBLIÉS EN FRANCE.

(Suite de 1857.)

69. Cloet (l'abbé N.). — Examen des mémoires sur les **Chants liturgiques** du R. P. Lambillotte, en réponse au R. P. Dufour, par l'abbé N. C...., chanoine doyen de Beuvry (Pas-de-Calais). Paris, librairie archéologique de Vor Didron, in-8°, 109 p.

70. Jouan (J.-M. Jh) de Saint-Donan. — Petit recueil de **Mélodies religieuses**, contenant : une messe solennelle, un motet pour les enfants, et des chants en l'honneur du Très-Saint Sacrement et de la Très-Sainte Vierge, pour les saluts et les bénédictions du mois de Marie, par J.-M.-J.-J... de St-D..., organiste accompagnateur et instituteur communal à Caro, près Ploermel (Morbihan). Rennes, impr. de Vatar. Chez l'auteur et chez les principaux libraires de la Bretagne, in-16, 16 p. Prix net : 1 fr., par la poste 1 fr. 20 c.

(Dédié au clergé de la Bretagne en la personne de M. l'abbé Marat, curé de Rochefort (Morbihan). — Avec cette épigraphe empruntée à Mgr Parisis : « Le chant pour les paroles, et non pas les paroles pour le chant. » — Cette brochure contient en outre : 1° les témoignages d'encouragement accordés à M. Jouan par diverses personnes ; 2° une dédicace à M. l'abbé Marat, et une introduction).

71. Labat (J.-B.). — Les **Concerts**, ou solennités musicales à toutes les époques caractéristiques de l'art.

(Étude lue dans les séances du 3 janvier et du 7 février, de la société de Tarn-et-Garonne. V. « Courrier de Tarn-et-Garonne », nos des 5, 6, 8 oct. 1856. — On trouve dans cette étude quelques détails sur les concerts spirituels de Paris au XVIIIe siècle, et sur l'École Choron.)

72. La Face (Adrien de). — Extraits du catalogue critique et raisonné d'une petite **Bibliothèque musicale**, par A. de L. F.... Paris, Tardif, in-8°, 124 p. et 40 p. de **canons** et **motets** en musique.

73. Laurentie. — Noël, Noël.

(C'est un compte-rendu de l'ouvrage intitulé : « Recueil des Noëls composés en langue provençale, par Nicolas Saboly, publié pour la première fois avec les airs notés par Fr. Seguin, à Avignon. » — V. la « Revue des bibliothèques paroissiales et des faits religieux de la province ecclésiastique d'Avignon. » N° du 31 décembre 1857, p. 492-94, qui emprunte ce compte-rendu au journal *l'Union.*)

74. — Nicolai Capuani *presbyteri, compendium musicale*, ad codicum fidem nunc primum in lucem edidit, notis gallicis illustravit, inedita anonymorum fragmenta subjunxit, Justus A. de L. F.... Paris, Tardif, rue Rochechouart, 33, in-8°, 48 p.; 6 fr.

(Tiré à 50 exemplaires.)

75. Le Clère et Ce (A.). — Note relative au **chant grégorien** restauré par le R. P. Lambillotte. Paris, A. Le Clère et Ce, in-12, 12 p.

76. Martel (l'abbé A.). — **Méthode de plain-chant** selon le rit romain, suivie des principes comparés du chant musical, par l'abbé A. M..., 2e édit. corrigée et augmentée. Fréjus, impr. E. Perreymond, in-12, 120 p.

77. Matthieu (Mgr J.-M. Ad.-Césaire). — Traduction de la circulaire au clergé de Besançon, touchant la **Liturgie**, avec Mémoires et Pièces à l'appui, par Mgr ....., cardinal, archevêque de Besançon. Besançon, J. Jacquin, in-8°, VII et 104 p.

78. Méthode simplifiée pour **l'enseignement** populaire **de la musique vocale**, par M***, 2e édit., Lille, impr. de S. Danel, in-8°, 38 p. plus 5 pl. lithog.

(L'auteur s'est proposé de « donner aux masses de la population des connaissances musicales suffisantes pour les chants d'ensemble. » Un chapitre de la Méthode est consacré au plain-chant. Nous rendrons compte de cet ouvrage.)

79. Michel (Fr.). — **Le pays Basque**, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et **sa musique**, par F. M...., correspondant de l'Institut, etc. Paris, F. Didot frères, fils et Ce, in-8°, 551 p.

80. Neukomm (Sigismond). — **Méthode** élémentaire pour apprendre à jouer **de l'orgue**.... Paris, 12 fr.

81. Niedermeyer (L.) et J. d'Ortigue. — Traité théorique et pratique de **l'Accompagnement du Plain-chant**, par MM. L. N...., directeur de l'École de musique religieuse, et J. d'O...., membre de la commission liturgique du diocèse de Paris. Paris, F. Repos et Heugel, gr. in-8°, XVI et 116 p. 5 fr.

82. Nisard (Théod.). — Le P. Lambillotte et dom Anselme Schubiger. Notes pour servir à l'histoire de la **question du Chant liturgique** au commencement de l'année 1857, par T. N.... Paris, chez l'auteur, rue des Dames, 112, à Batignolles, avril, in-8° de 46 p. Prix : 1 fr. 50 c.

83. — Réponse de dom Anselme Schubiger au P. Dufour, précédée de quelques réflexions faisant suite aux « Notes pour servir à l'histoire de la **Question du chant liturgique** au commencement de l'année 1857 », par T. N.... Paris, chez l'auteur, rue des Dames, 112, aux Batignolles, in-8°, 31 p.

84. **Notions sur** les beaux-arts, comprenant les arts du dessin et **la musique**, à l'usage des pensionnats dirigés par la congrégation de Sainte-Chrétienne. Metz, Rousseau-Pallez, in-8°, 171 p.

85. Ortigue (J. d'). — Traité théorique et pratique de **l'Accompagnement du Plain-chant** (Préface). Paris, in-8°, 16 p.

86. Paquet (l'abbé). — **Rapport** fait à la Société historique, archéologique et scientifique de Soissons **sur l'ancien Rituel** ou cérémonial de la cathédrale **de Soissons**. Laon, impr. de Fleury, in-8°, 40 p.

87. **Rapport** à l'association des inventeurs **sur l'échelle mobile** et le Traité de l'art musical de M. l'abbé Cornier. Vaugirard, impr. Choinet, in-4°, 8 p.

88. Raymond (Mme Emmeline). — **Palestrina et la réforme de la musique religieuse**, par Mme E. R.... Paris, Ch. de Mourgues frères, in-8°, 19 p.

(Ext. du journal « la Maîtrise ».)

89. Repos (E.). — **Méthode** populaire **de Plain-chant romain**, et petit **Traité de Psalmodie** approuvés par l'autorité ecclésiastique et publ. par E. R.... Paris, E. Repos, in-18, 44 p.

90. — **Petit traité de Psalmodie** à l'usage de tous les diocèses, approuvé par l'autorité ecclésiastique et publ. par E. R.... Paris, Repos, in-18, 54 p.

91. — Simple réponse aux appréciations de M. Th. Nisard sur **les livres de chant romain** édités à Digne. Digne, impr. Repos, in-8°, 47 p.

(Signé : Repos, éditeur de livres liturgiques et de chant romain.)

92. Sagette (l'abbé). — De la **Prière liturgique** du moyen-âge.

(V. la « Revue de l'art chrétien », nos d'avril et de juillet 1857.)

93. Sainte-Vallière (de). — **L'Œuvre de Saint-Nicolas**, et Mgr de Bervanger. — Organisation musicale.

(V. « Archives générales. — (Archives des hommes du jour agrandies) » 13e année, p. 200-204, in-8°, 4 p.)

94. Schmitt (Georges). — Méthode élémentaire d'**Harmonisation du Plain-chant**, expressément composée pour les commençants, sans maîtres. Paris.

95. Sowinski (A.). — **Les Musiciens polonais et slaves** anciens et modernes. Dictionnaire biographique des compositeurs, chanteurs, instrumentistes, luthiers, constructeurs d'orgues, poètes sacrés et lyriques, précédé d'un résumé de l'histoire de la musique en Pologne, etc., par A. S...., membre de la Société philotechnique de Paris, etc. Paris, A. Leclère et Ce, gr. in-8°, XII et 600 p.

LIVRES PUBLIÉS A L'ÉTRANGER.

96. Grégoir (Edouard). — Etudes sur la nécessité d'introduire le **Chant d'ensemble dans les écoles primaires** de la Belgique, par E. G..., membre de l'Académie Sainte-Cécile de Rome, etc. Anvers, impr. Kennes et Gerri, rue Hochstetters, n° 1, 1858, in-12, 12 p.

Observations. — Les livres dont la date n'est pas indiquée, portent celle de l'année courante.

Le mot : Extrait (Extr.) indique les travaux primitivement publiés dans les ouvrages collectifs ou dans les recueils périodiques, et ultérieurement édités à part.

Le mot Voyez (V.), désigne les études qui n'ont pas été (à notre connaissance) tirées à part, et qu'on doit aller chercher dans les Collections ou Recueils dans lesquels elles ont paru. A. R.

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.

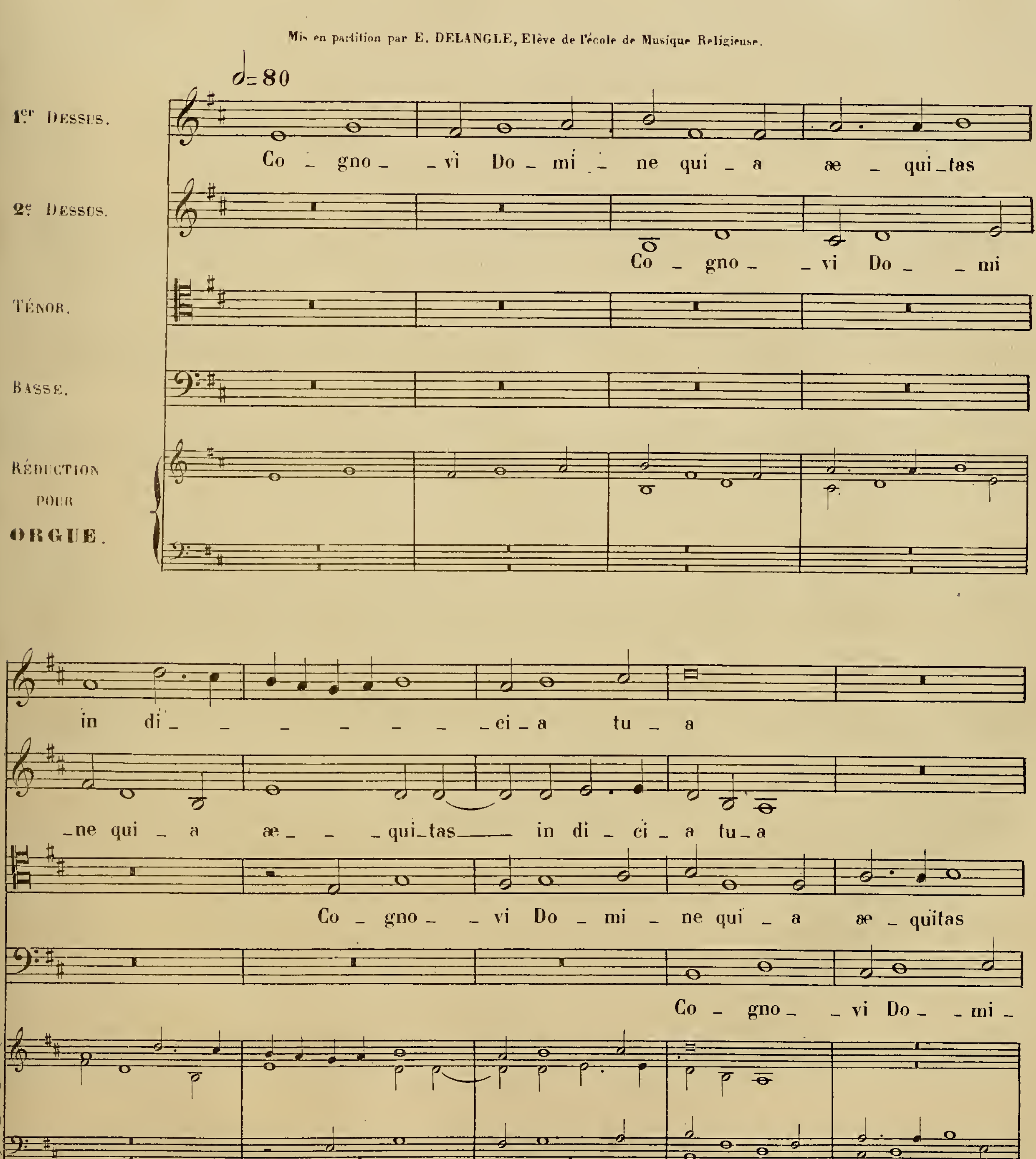


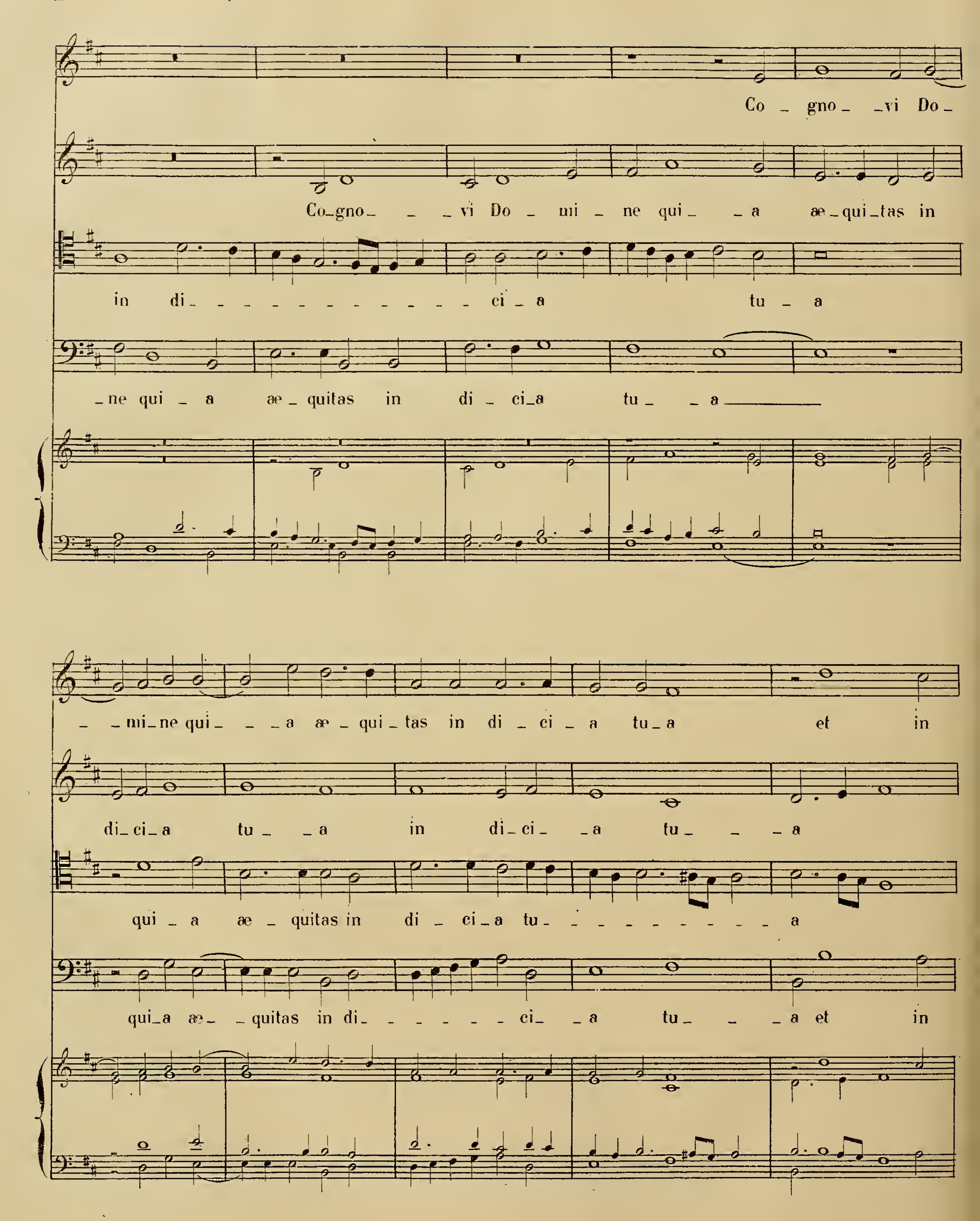
COGNOVI DOMINE
MOTET
à
QUATRE VOIX
PAR
Orlando Lasso
Pr: 3f 75
A.V.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L.NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

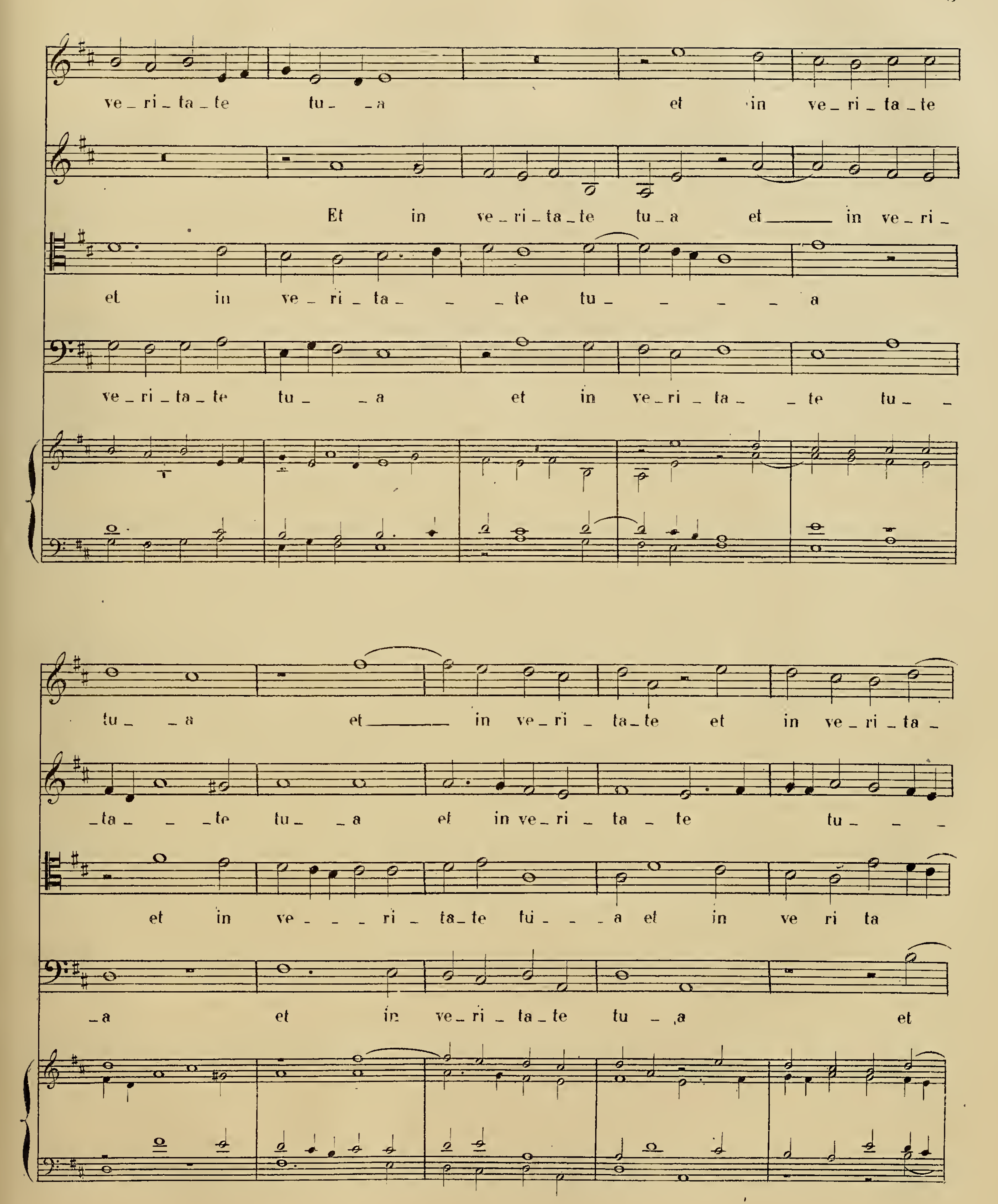
COGNOVI DOMINE

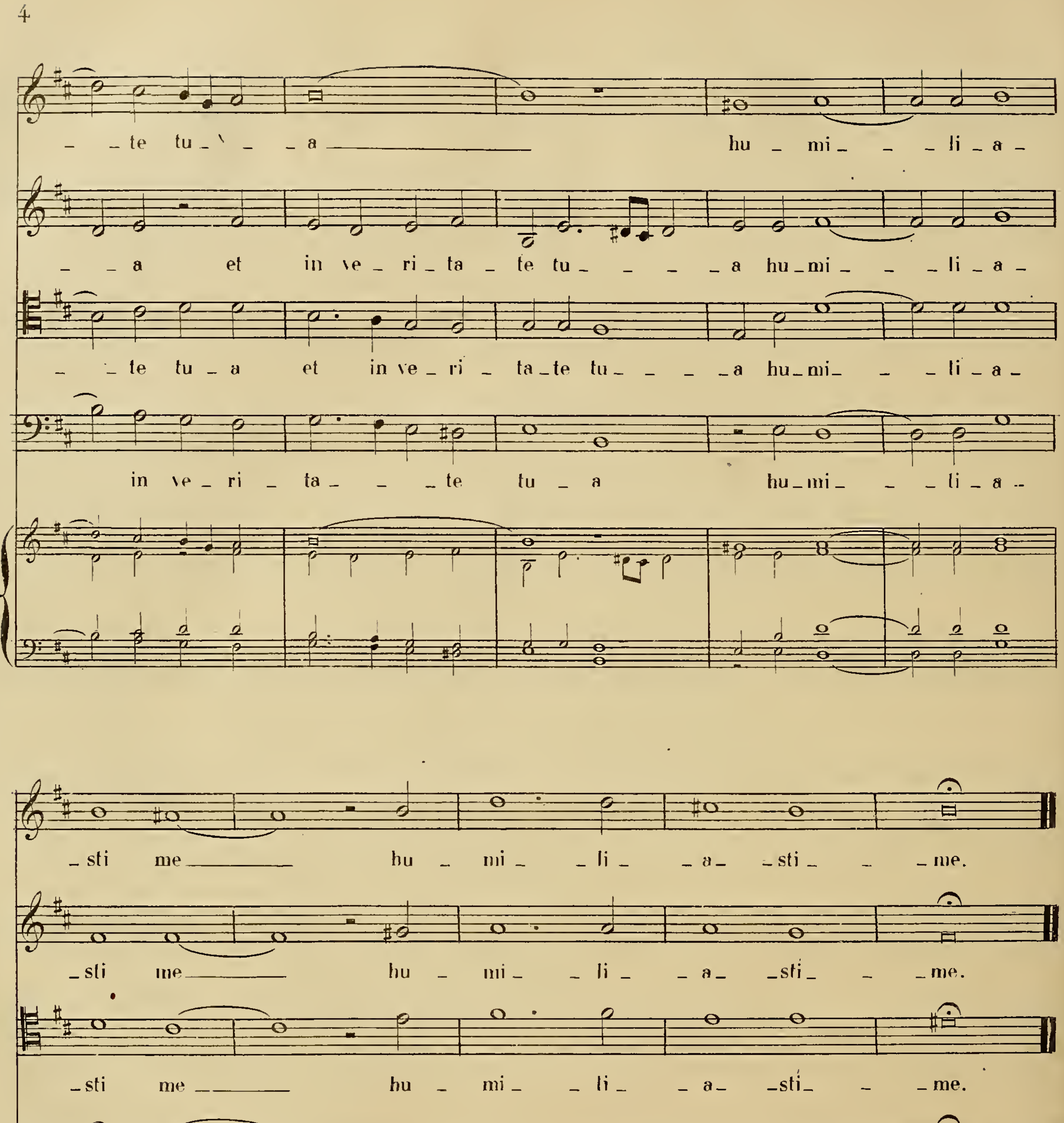
MOTET À 4 VOIX. ORLANDO LASSO.

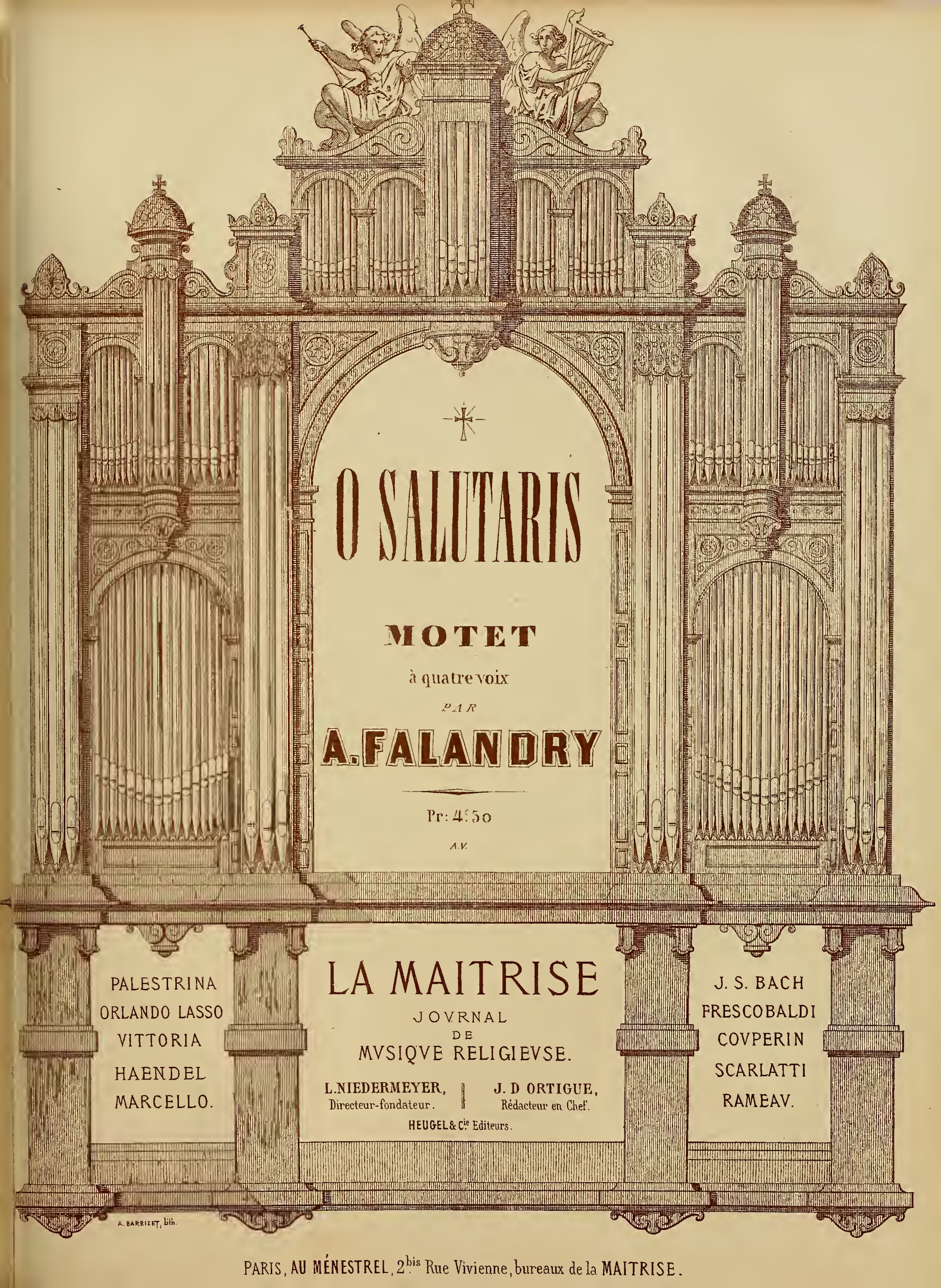
Mis en partition par E. DELANGLE, Elève de l'école de Musique Religieuse.




Co _ gno _ _vi Do _
Co_gno_ _ _vi Do _ mi _ ne qui _ _a æ_qui_tas in
in di_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ci _ a tu _ a
_ne qui _ a æ _ quitas in di _ ci_a tu _ _ a
_ _mi_ne qui_ _ _a æ _ qui _ tas in di _ ci _ a tu_a et in
di_ci_a tu _ _a in di_ci_ _a tu_ _ _a
qui _ a æ _ quitas in di _ ci_a tu_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ a
qui_a æ_ _quitas in di_ _ _ _ _ _ ci_ _a tu_ _ _a et in


ve _ ri _ ta _ te tu _ _ a et in ve _ ri _ ta _ te
Et in ve _ ri _ ta _ te tu _ a et ____ in ve _ ri _
et in ve _ ri _ ta _ _ _ te tu _ _ _ _ a
ve _ ri _ ta _ te tu _ _ a et in ve _ ri _ ta _ _ te tu _ _
tu _ _ a et ____ in ve _ ri _ ta _ te et in ve _ ri _ ta _
_ ta _ _ _ te tu _ _ a et in ve _ ri _ ta _ te tu _ _ _
et in ve _ _ _ ri _ ta _ te tu _ _ _ a et in ve ri ta
_ a et in ve _ ri _ ta _ te tu _ a et


_ _ te tu _ _ _ a hu _ mi _ _ _ li _ a _
_ _ a et in ve _ ri _ ta _ te tu _ _ _ _ a hu _ mi _ _ _ li _ a _
_ _ te tu _ a et in ve _ ri _ ta _ te tu _ _ _ _ a hu _ mi _ _ _ li _ a _
in ve _ ri _ ta _ _ _ te tu _ a hu _ mi _ _ _ li _ a _
_ sti me hu _ mi _ _ li _ _ a _ _ sti _ _ _ me.
_ sti me hu _ mi _ _ li _ _ a _ _ sti _ _ _ me.
_ sti me hu _ mi _ _ li _ _ a _ _ sti _ _ _ me.
_ sti me hu _ mi _ _ li _ _ a _ _ sti _ _ _ me.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

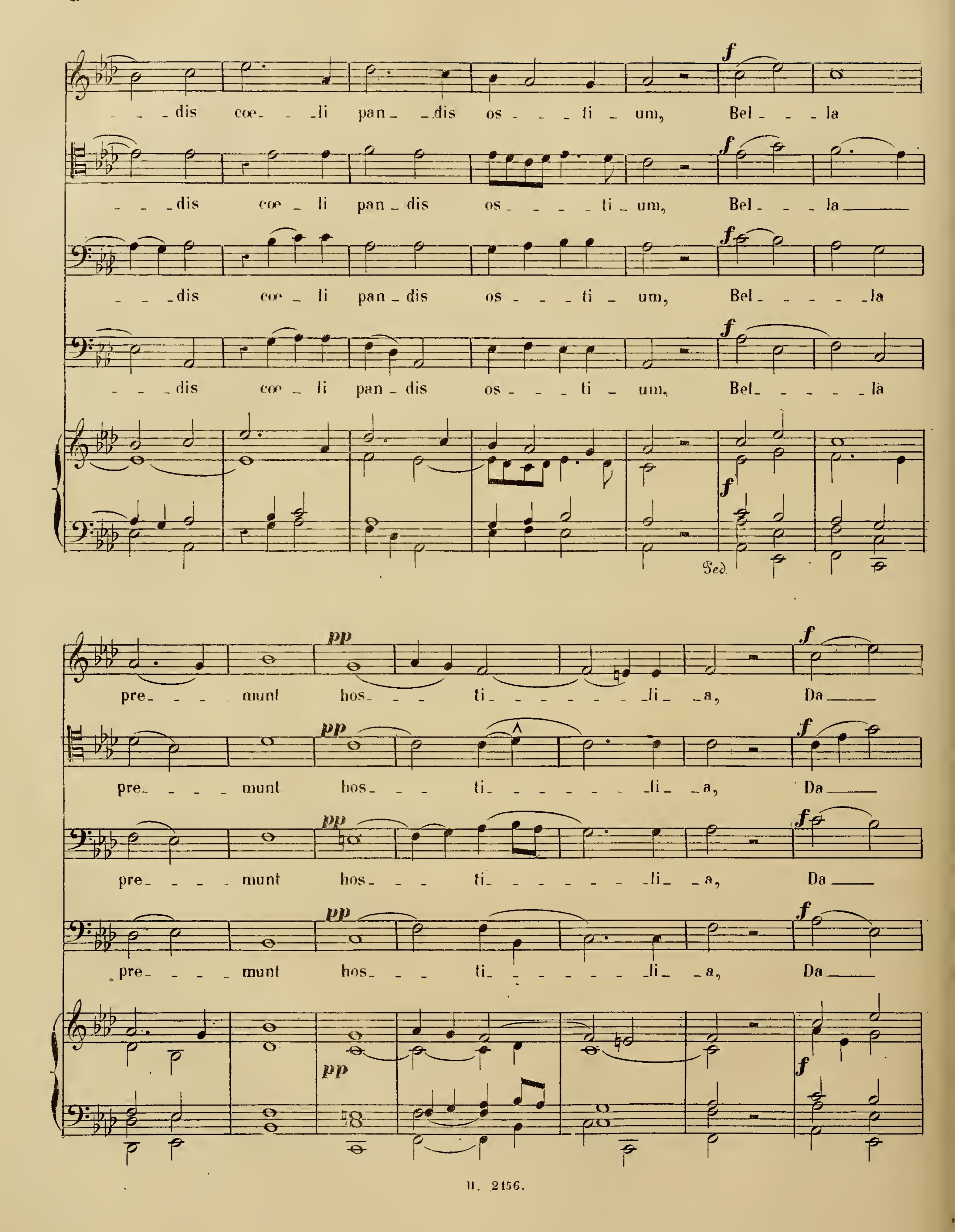
LA MAITRISE (JOURNAL) MUSIQUE RELIGIEUSE.

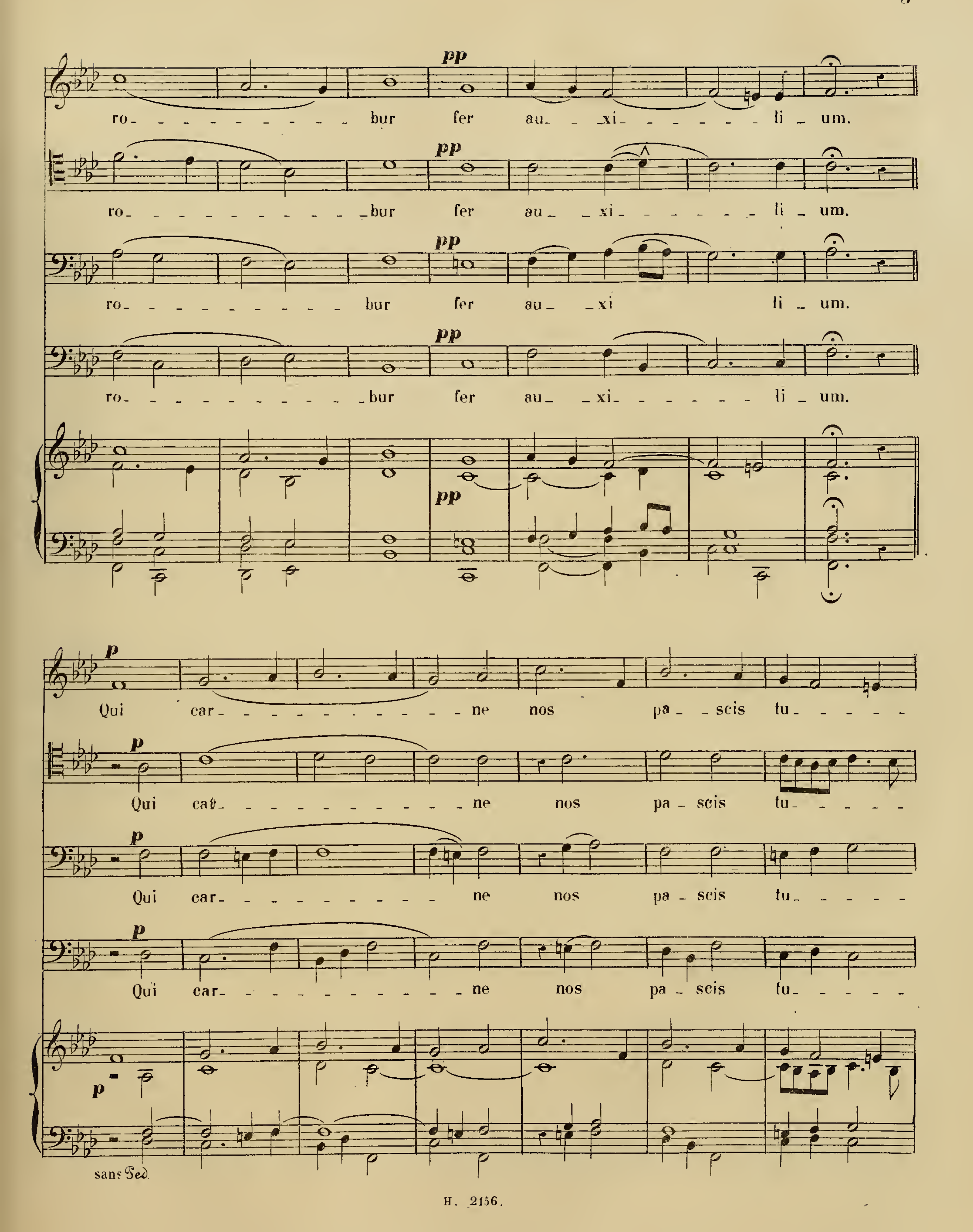
O SALUTARIS.

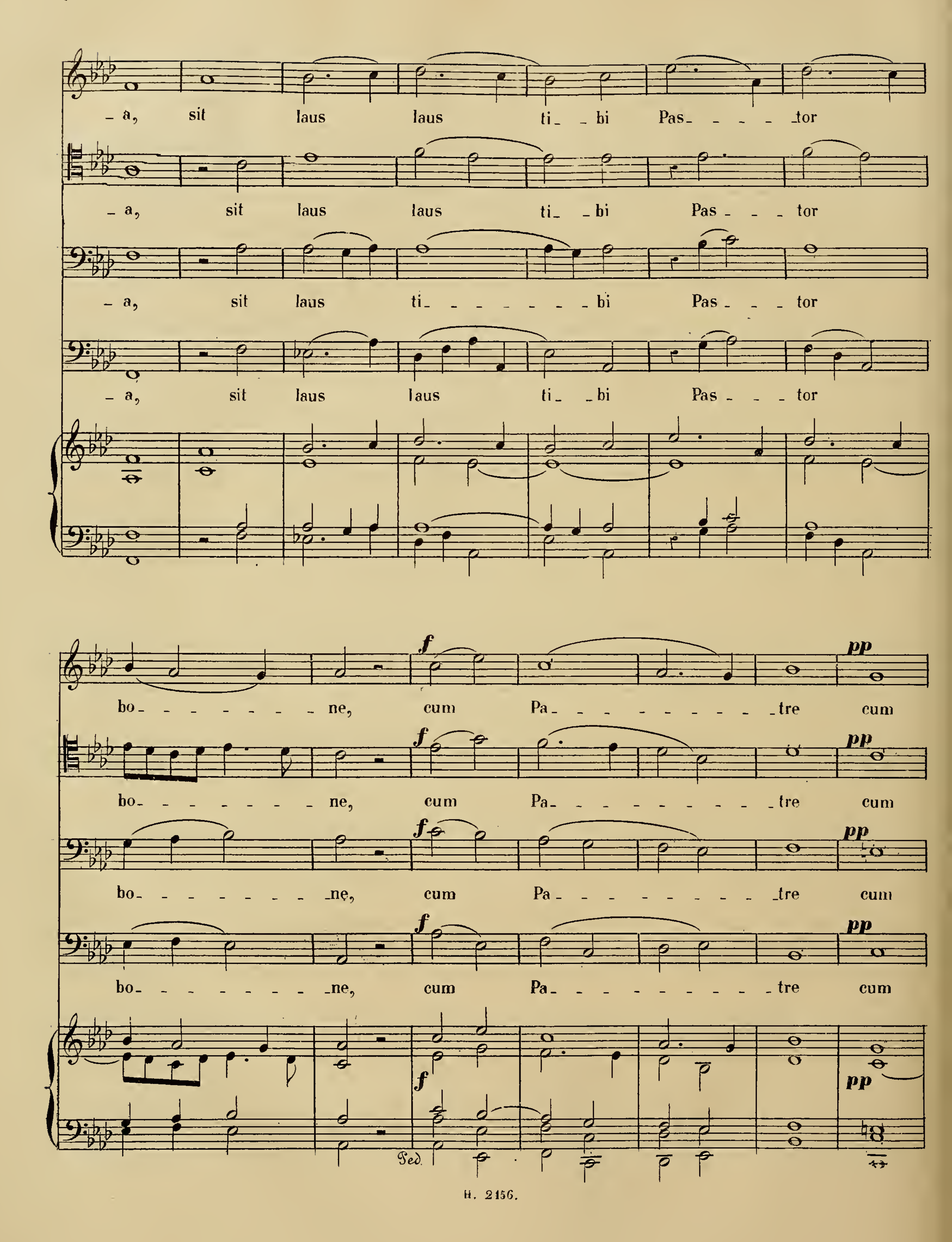
MOTET À 4 VOIX.

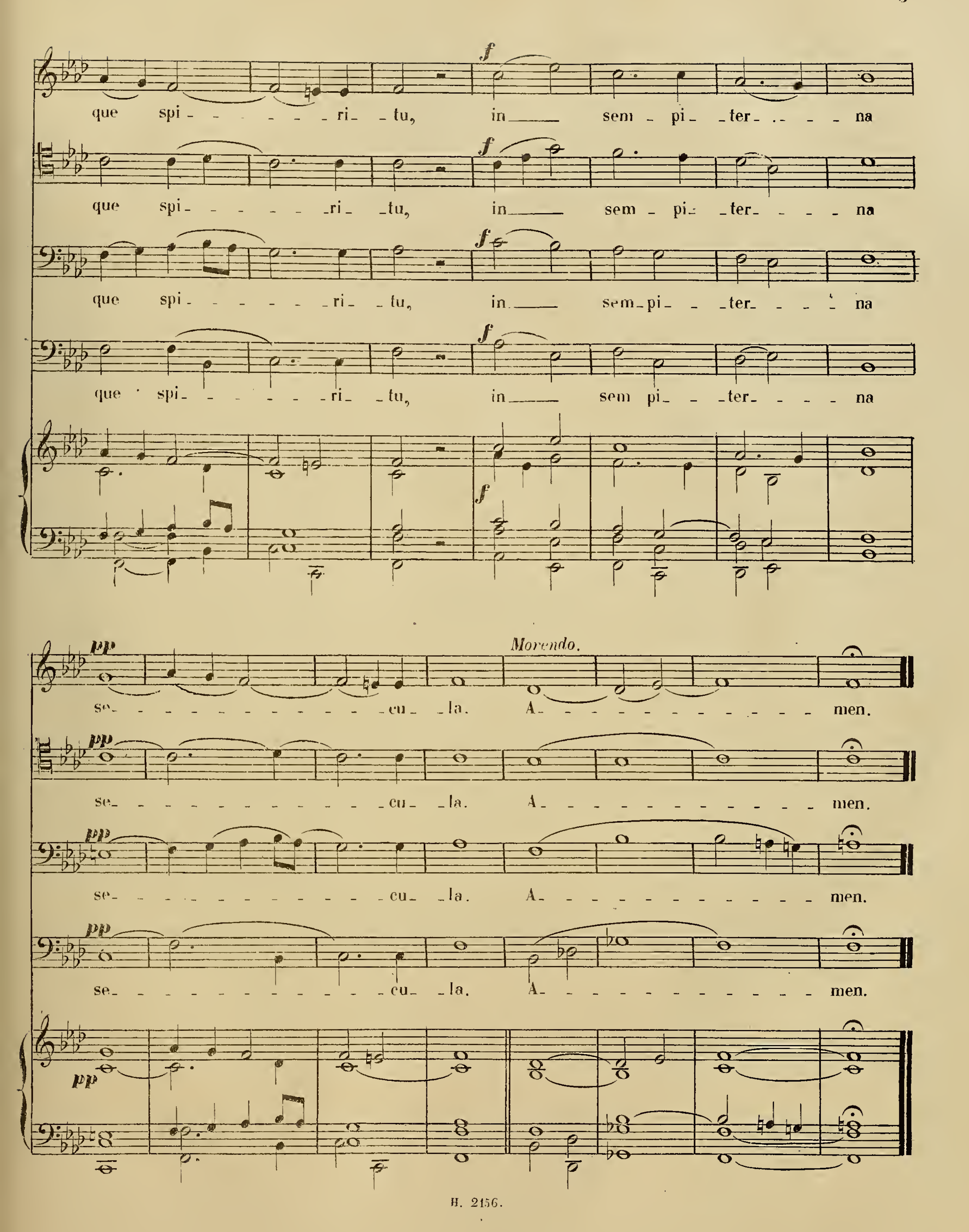
A. FALANDRY.




dis coe-li pan-dis os-ti-um, Bel-la
dis coe-li pan-dis os-ti-um, Bel-la
dis coe-li pan-dis os-ti-um, Bel-la
dis coe-li pan-dis os-ti-um, Bel-la
pre-munt hos-ti-li-a, Da
pre-munt hos-ti-li-a, Da
pre-munt hos-ti-li-a, Da
pre-munt hos-ti-li-a, Da


pp
ro- bur fer au- xi- li - um.
pp
ro- bur fer au- xi- li - um.
pp
ro- bur fer au- xi li - um.
pp
ro- bur fer au- xi- li - um.
pp
p
Qui car- ne nos pa- scis tu-
p
Qui cat- ne nos pa - scis tu-
p
Qui car- ne nos pa - scis tu-
p
Qui car- ne nos pa - scis tu-
p
sans Ped.


_ a, sit laus laus ti_ _ bi Pas_ _ _ _ _tor
_ a, sit laus laus ti_ _ bi Pas _ _ _ tor
_ a, sit laus ti_ _ _ _ _ _ _ bi Pas _ _ _ tor
_ a, sit laus laus ti_ _ bi Pas _ _ _ tor
Ped.
bo_ _ _ _ _ _ _ _ ne, cum Pa_ _ _ _ _ _ _ _ _tre cum
bo_ _ _ _ _ _ _ _ ne, cum Pa_ _ _ _ _ _ _ _ _tre cum
bo_ _ _ _ _ _ _ _ne, cum Pa _ _ _ _ _ _ _ _ _tre cum
bo_ _ _ _ _ _ _ _ne, cum Pa_ _ _ _ _ _ _ _ _ tre cum



que spi - - - - - - - ri - - tu, in ___ sem - pi - - ter - - - - na
que spi - - - - - - - ri - - tu, in ___ sem - pi - - ter - - - - na
que spi - - - - - - - ri - - tu, in ___ sem - pi - - ter - - - - na
que spi - - - - - - - ri - - tu, in ___ sem pi - - ter - - - - na
Morendo.
se - - - - - - - - - - - - cu - - la. A - - - - - - - - - - - - men.
se - - - - - - - - - - - - cu - - la. A - - - - - - - - - - - - men.
se - - - - - - - - - - - - cu - - la. A - - - - - - - - - - - - men.
se - - - - - - - - - - - - cu - - la. A - - - - - - - - - - - - men.


Sancta Maria
MOTET
à
CINQ VOIX
PAR
NIEDERMEYER
Prix: 3f
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

SANCTA MARIA.

MOTET À 5 VOIX. L. NIEDERMEYER.





_ri _ a Ma _ ri _ a O _ ra pro no_bis O _ ra pro no_bis O_ _ _ ra pro

_ri _ a Ma _ ri _ a O _ ra pro no_bis O _ ra pro no _bis pro

_ri _ a Ma _ ri _ a O _ ra pro no_bis O _ ra pro no_bis O _ ra pro

O _ ra pro no_bis O _ ra pro no_bis O _ ra pro

O _ ra pro no_bis O _ ra pro no_bis O _ ra pro

dol:

no _ _ bis Re _ gi _ na re _ gi _ na

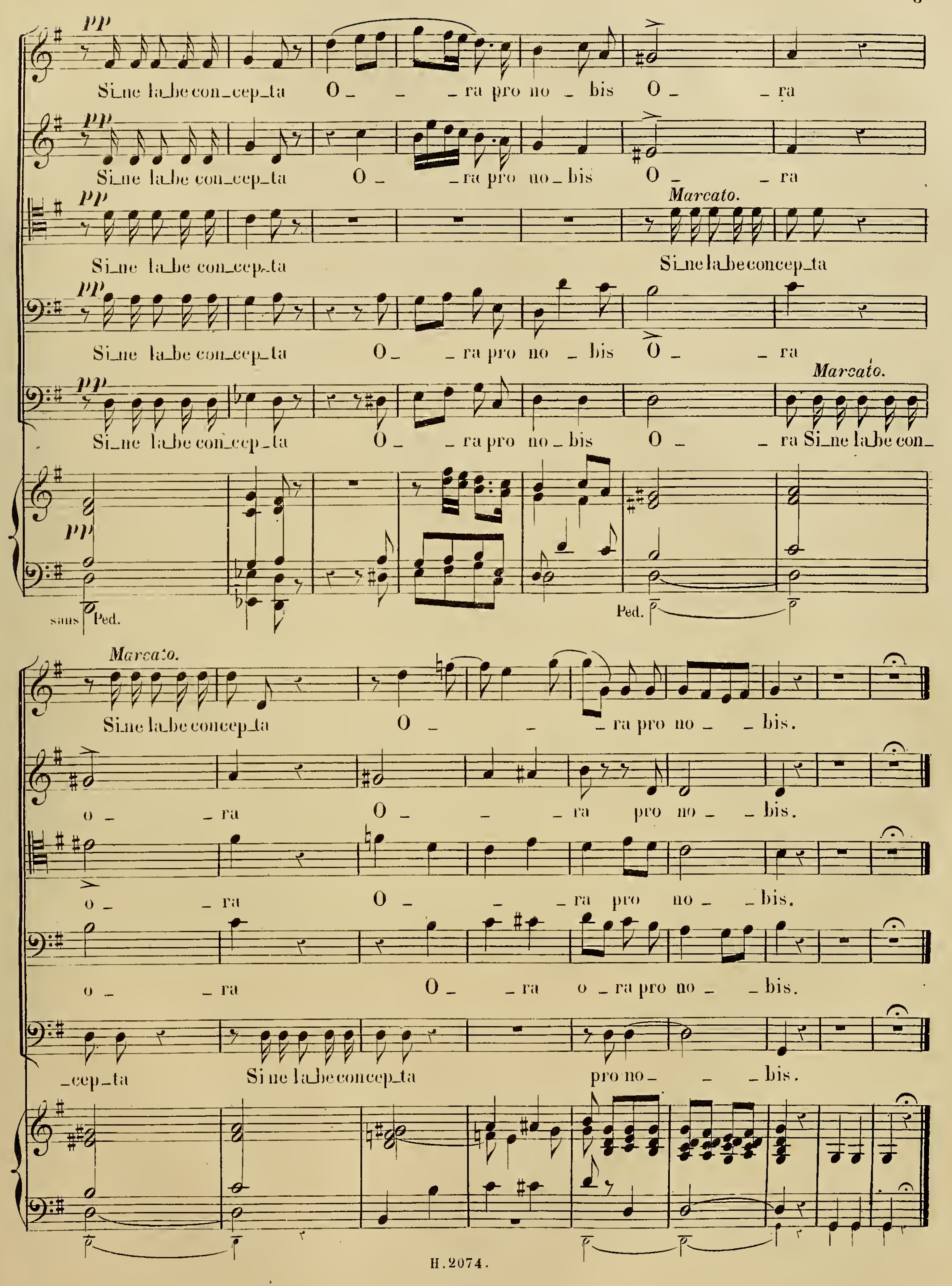
no _ _ bis Re _ gi _ na re _ gi _ na

no _ _ bis Re _ gi _ na re _ gi _ na

no _ _ bis Re _ gi _ na Si_ne la_be con_cep_ta re _ gi _ na

no _ _ bis Re _ gi _ na Si_ne la_be con_cep_ta re _ gi _ na

sans Ped. con Ped.


pp
Si_ne la_be con_cep_ta O_ _ra pro no _ bis O_ _ra
Si_ne la_be con_cep_ta O_ _ra pro no_bis O_ _ra
Marcato.
Si_ne la_be con_cep_ta Si_ne la_be concep_ta
Si_ne la_be con_cep_ta O_ _ra pro no _ bis O_ _ra
Marcato.
Si_ne la_be con_cep_ta O_ _ra pro no_bis O_ _ra Si_ne la_be con_
sans Ped.
Ped.
Marcato.
Si_ne la_be concep_ta O_ _ _ra pro no_ _bis.
o_ _ra O_ _ _ra pro no_ _bis.
o_ _ra O_ _ _ra pro no_ _bis.
o_ _ra O_ _ra o_ra pro no_ _bis.
_cep_ta Si ne la_be concep_ta pro no_ _ _bis.

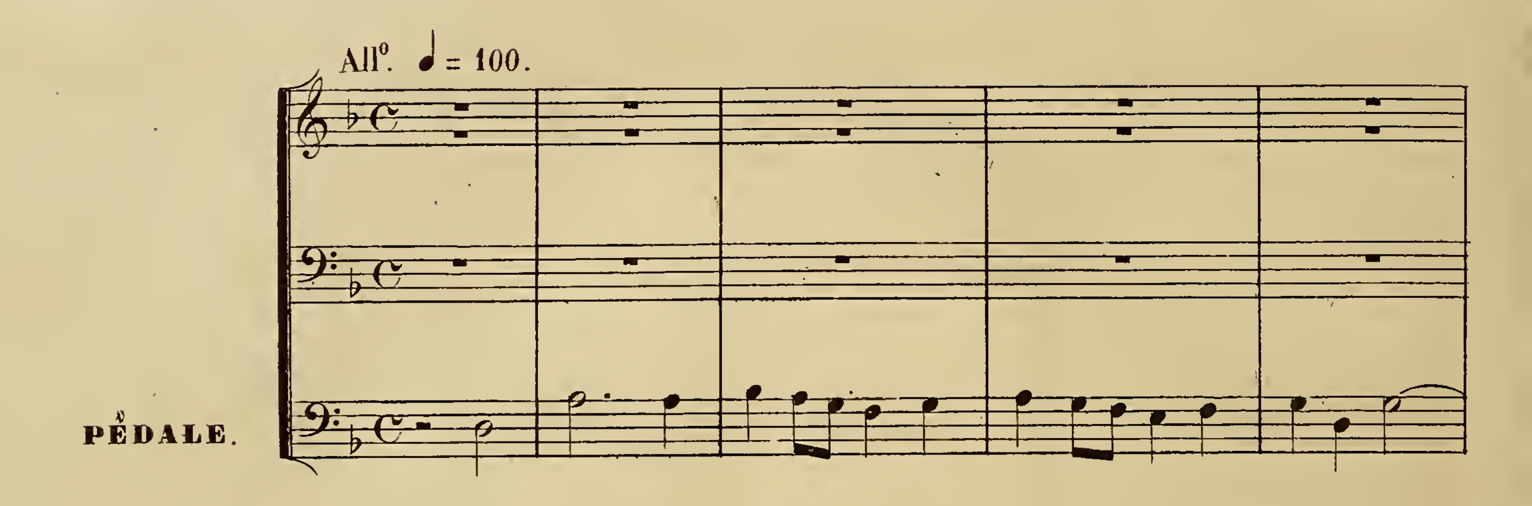


CANZONE
POUR
ORGUE
PAR
J.S. BACH
Prix: 6f
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

CANZONE

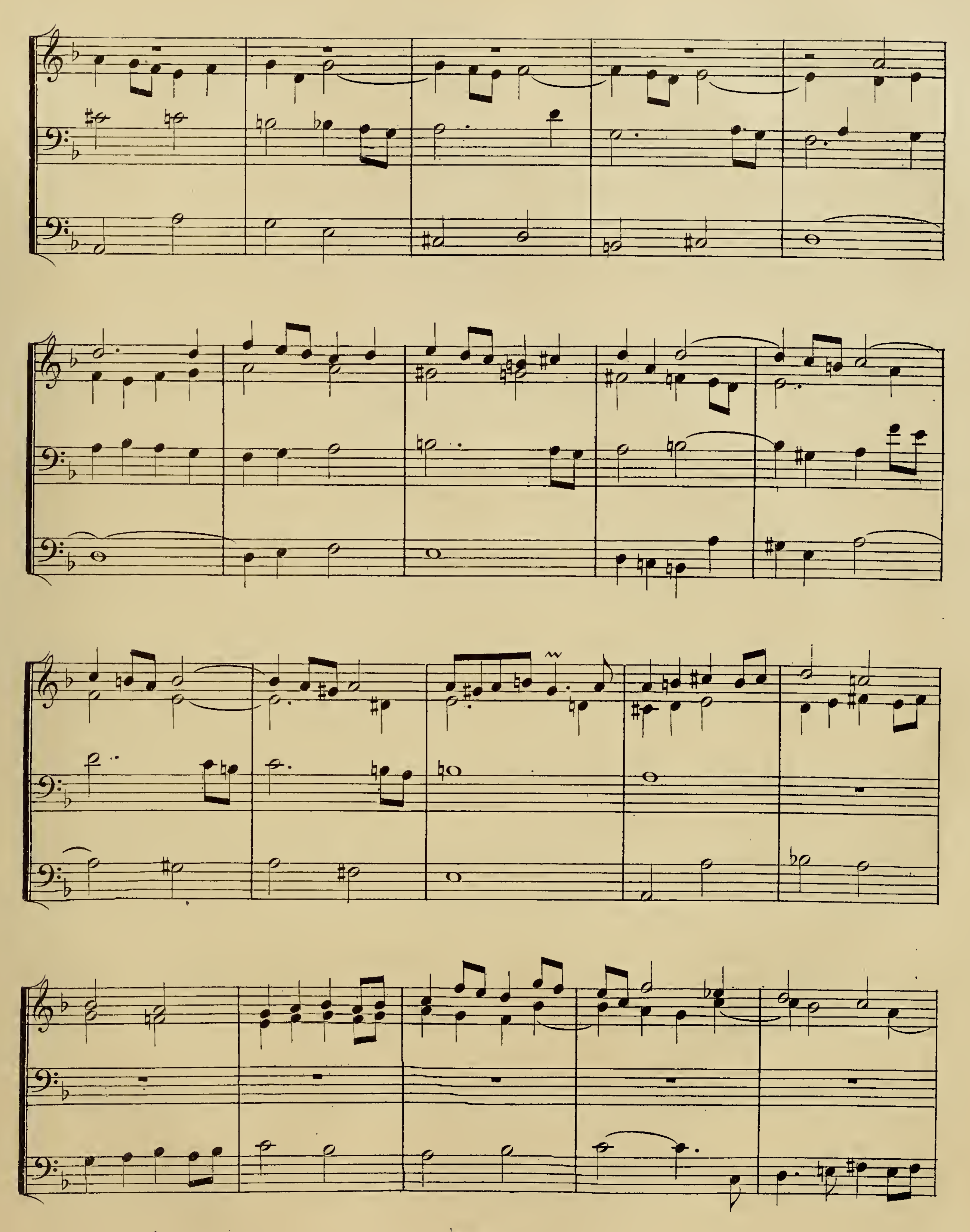
POUR ORGUE.

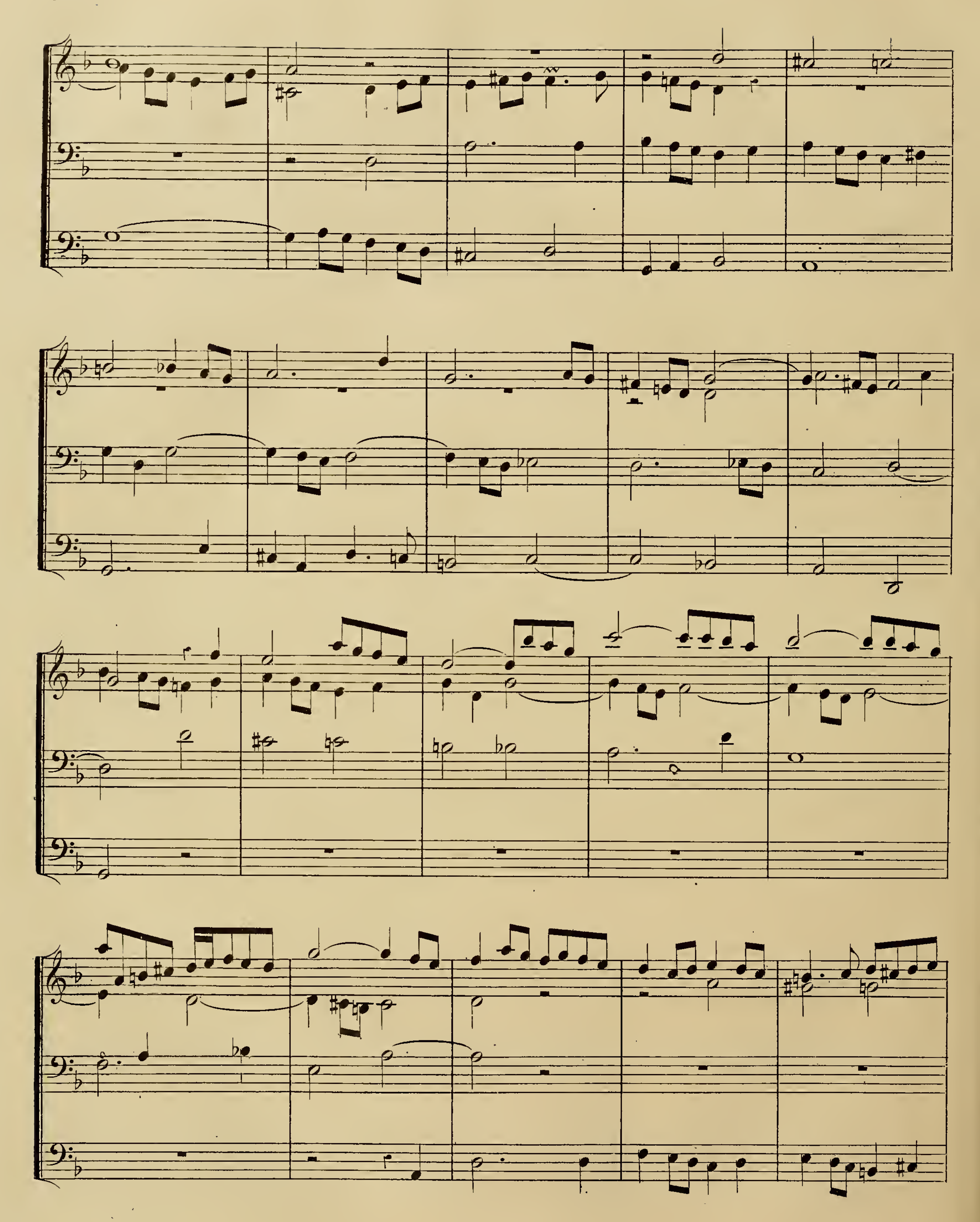
J. S. BACH.

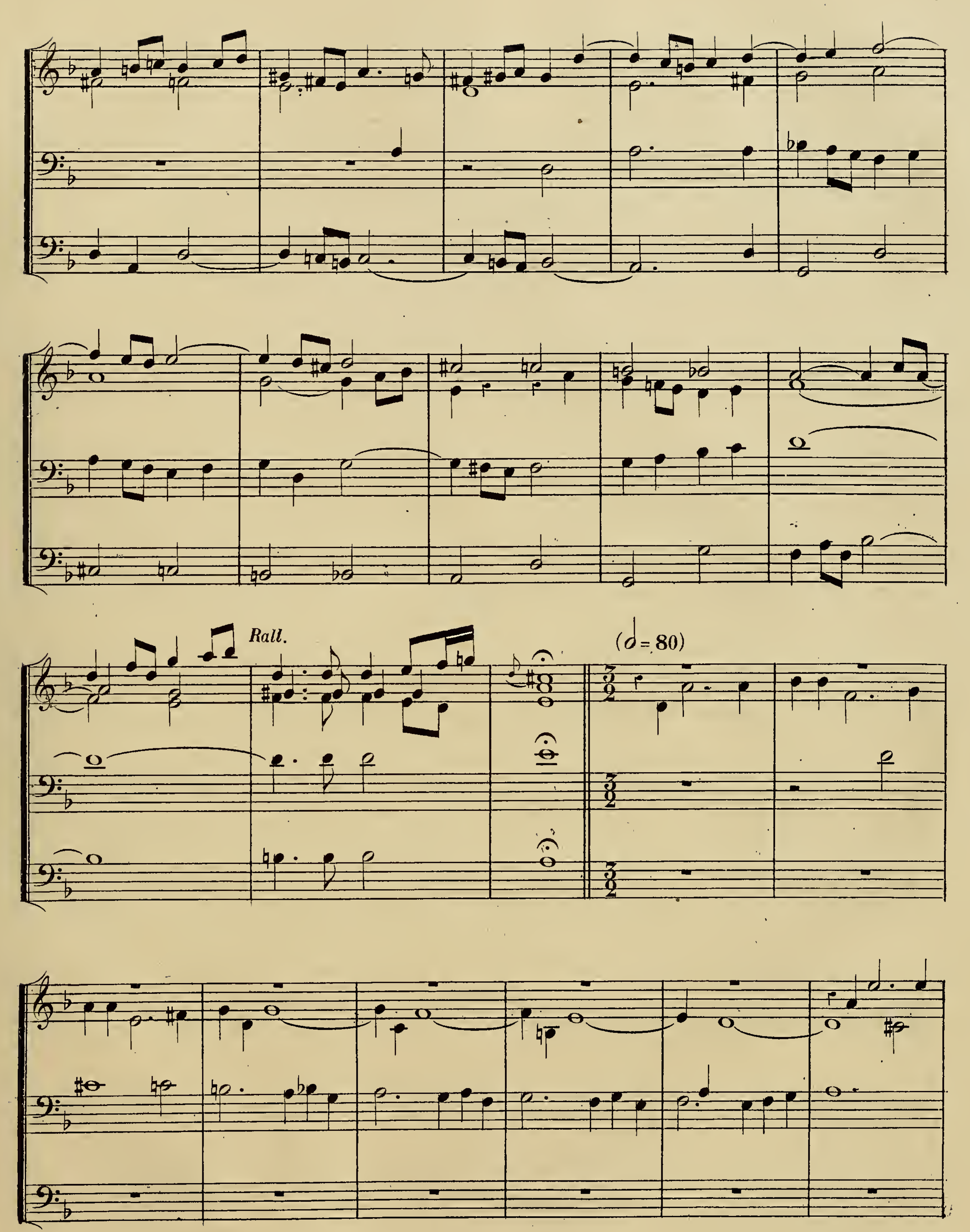


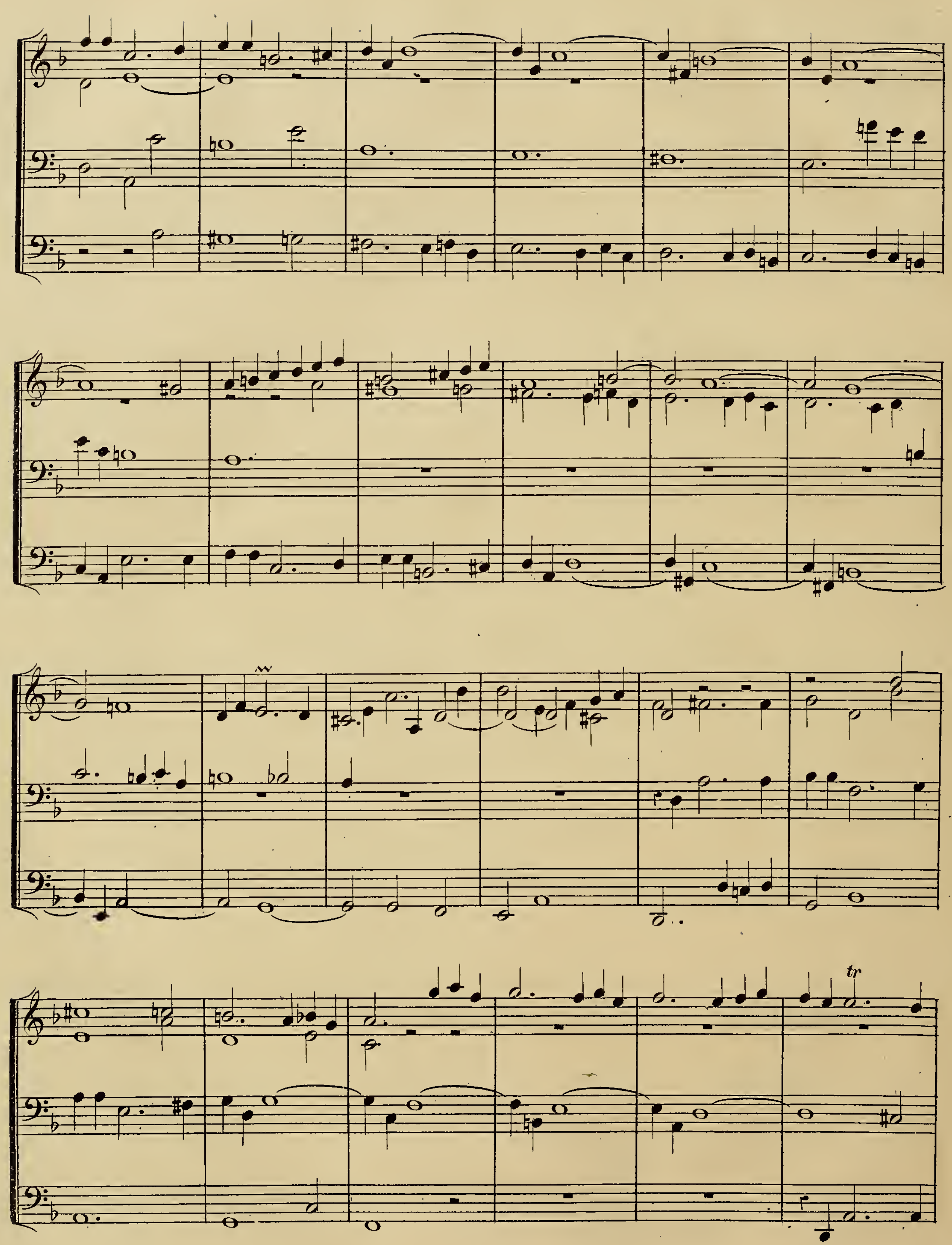


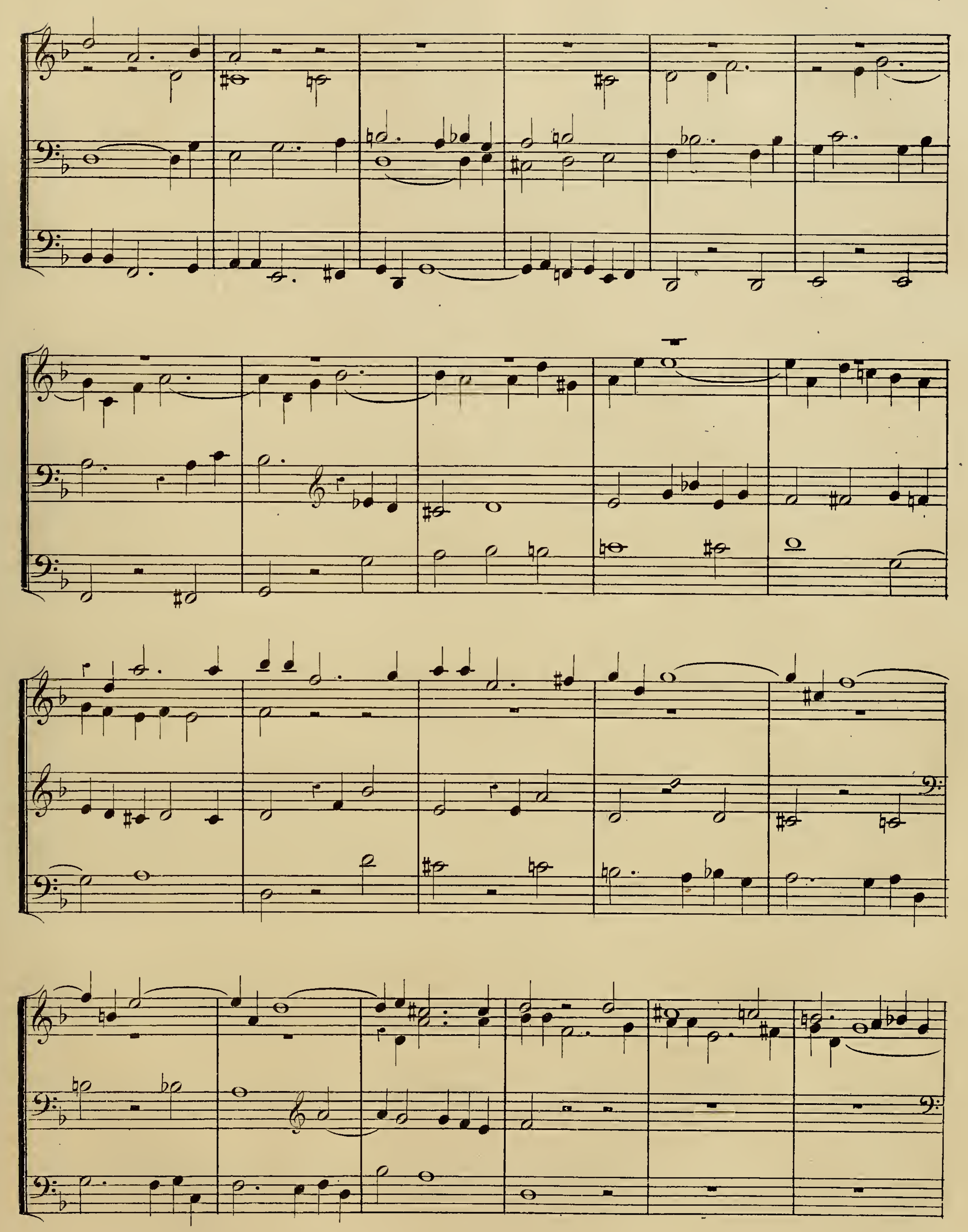


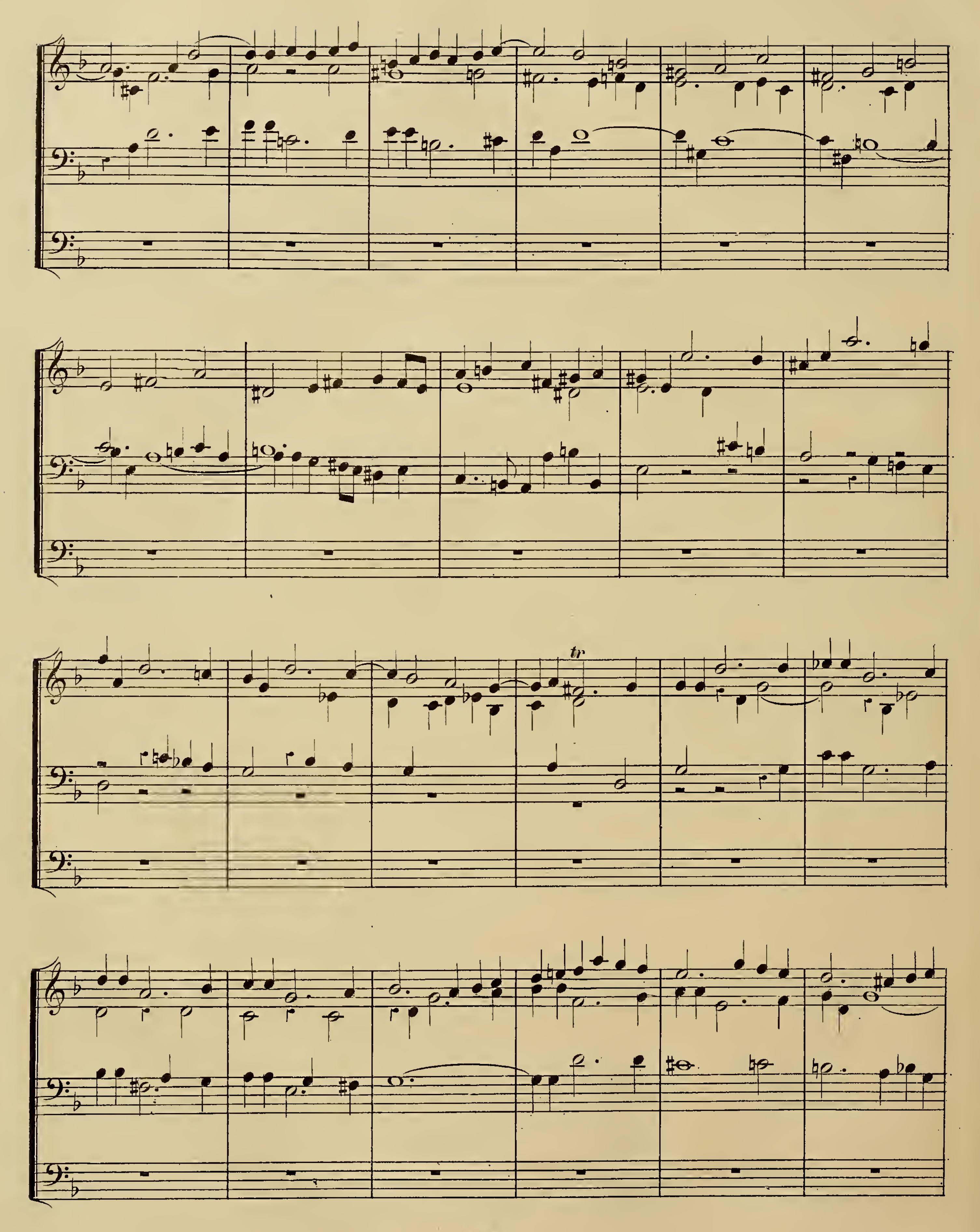


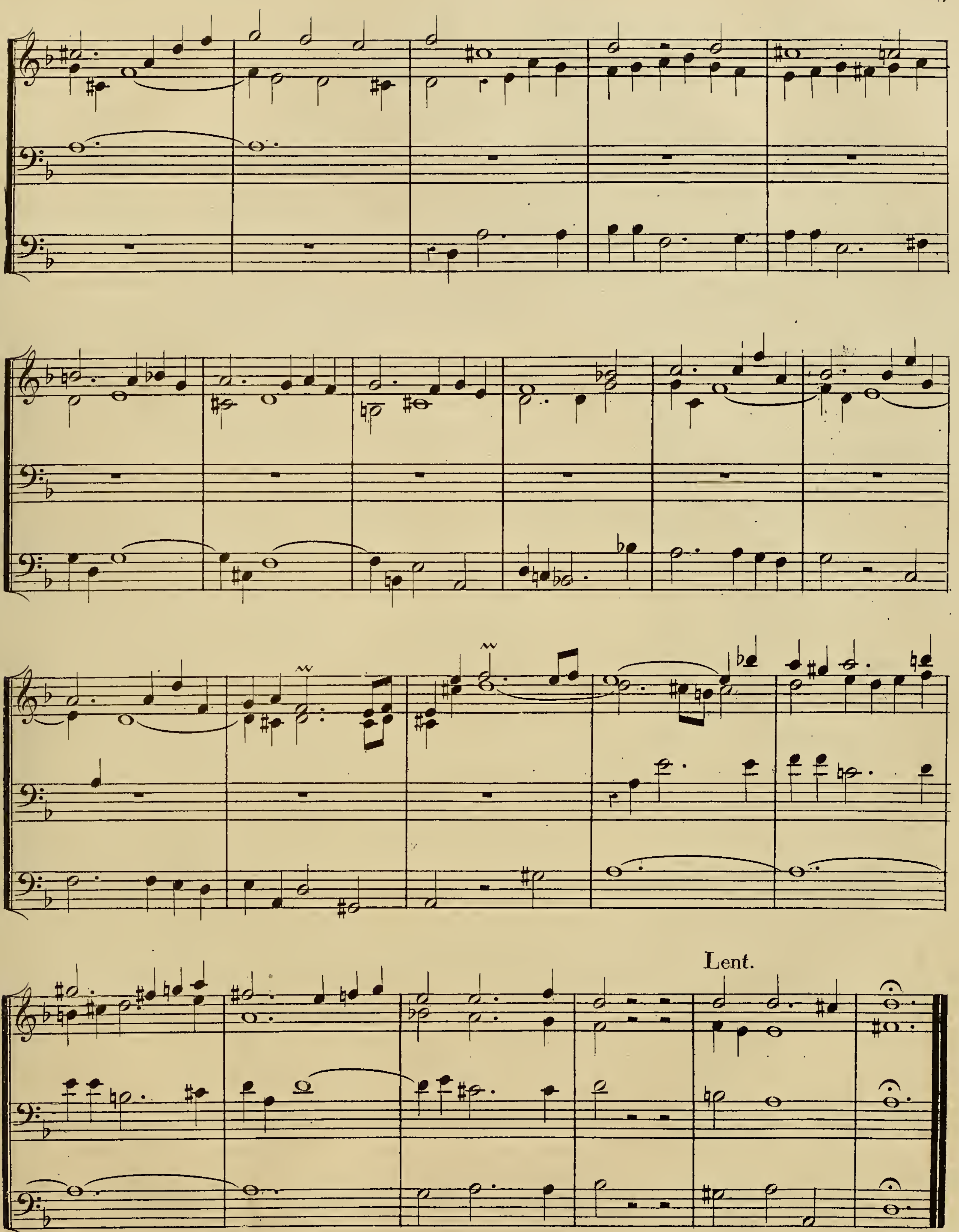



Rall.
(𝅗𝅥 = 80)


tr




tr


Lent.

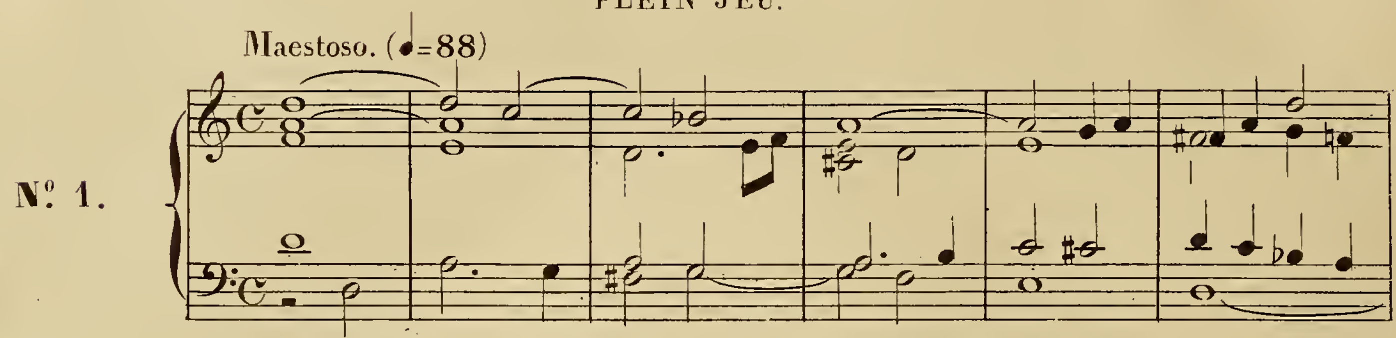

DEUX
PRÉLUDES
POUR
ORGUE
PAR
N. LE BÈGUE
Pr: 2f. 50
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

DEUX PRÉLUDES.

POUR ORGUE

N. LE BÈGUE
Organiste de S.t Médéric (1676)

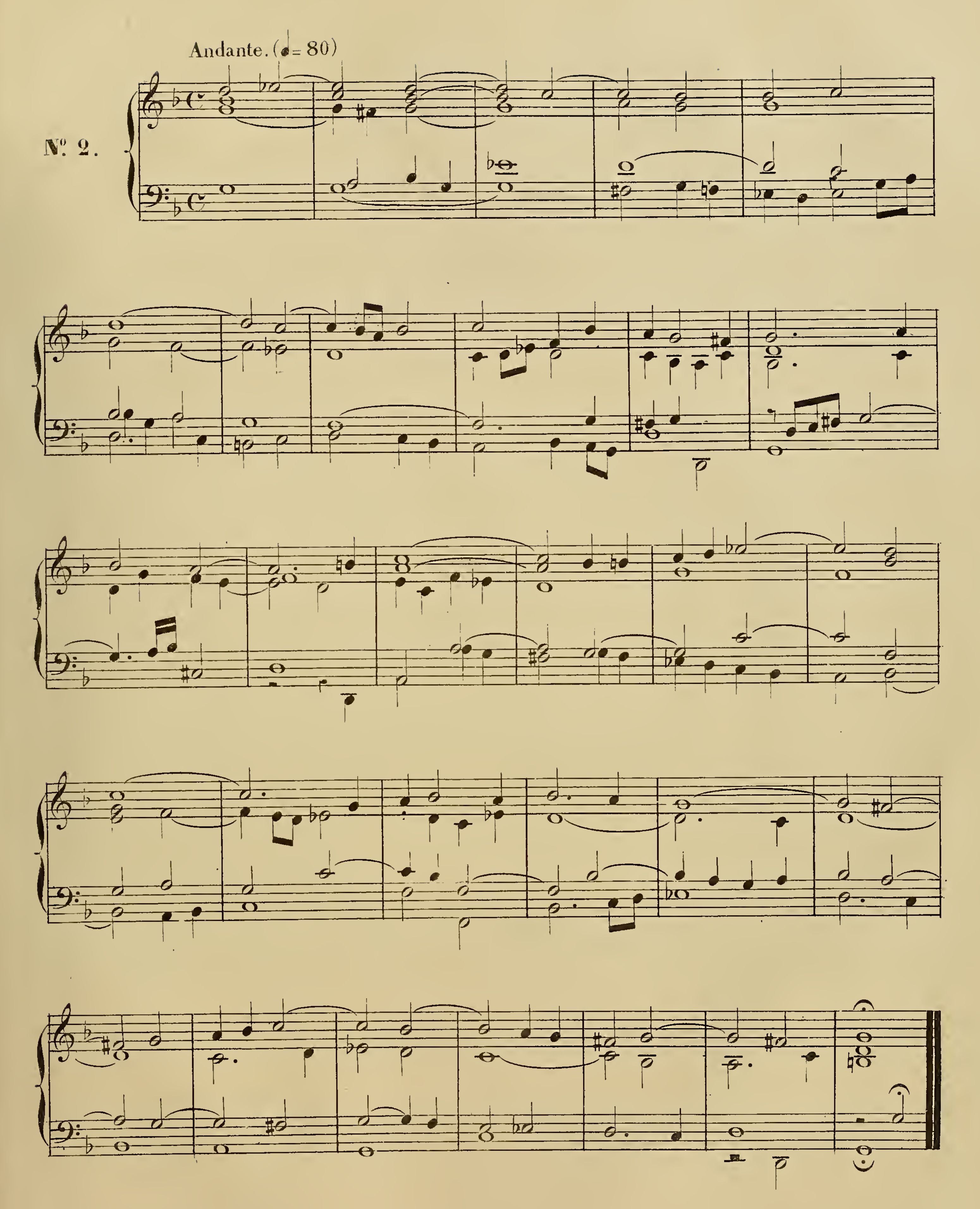










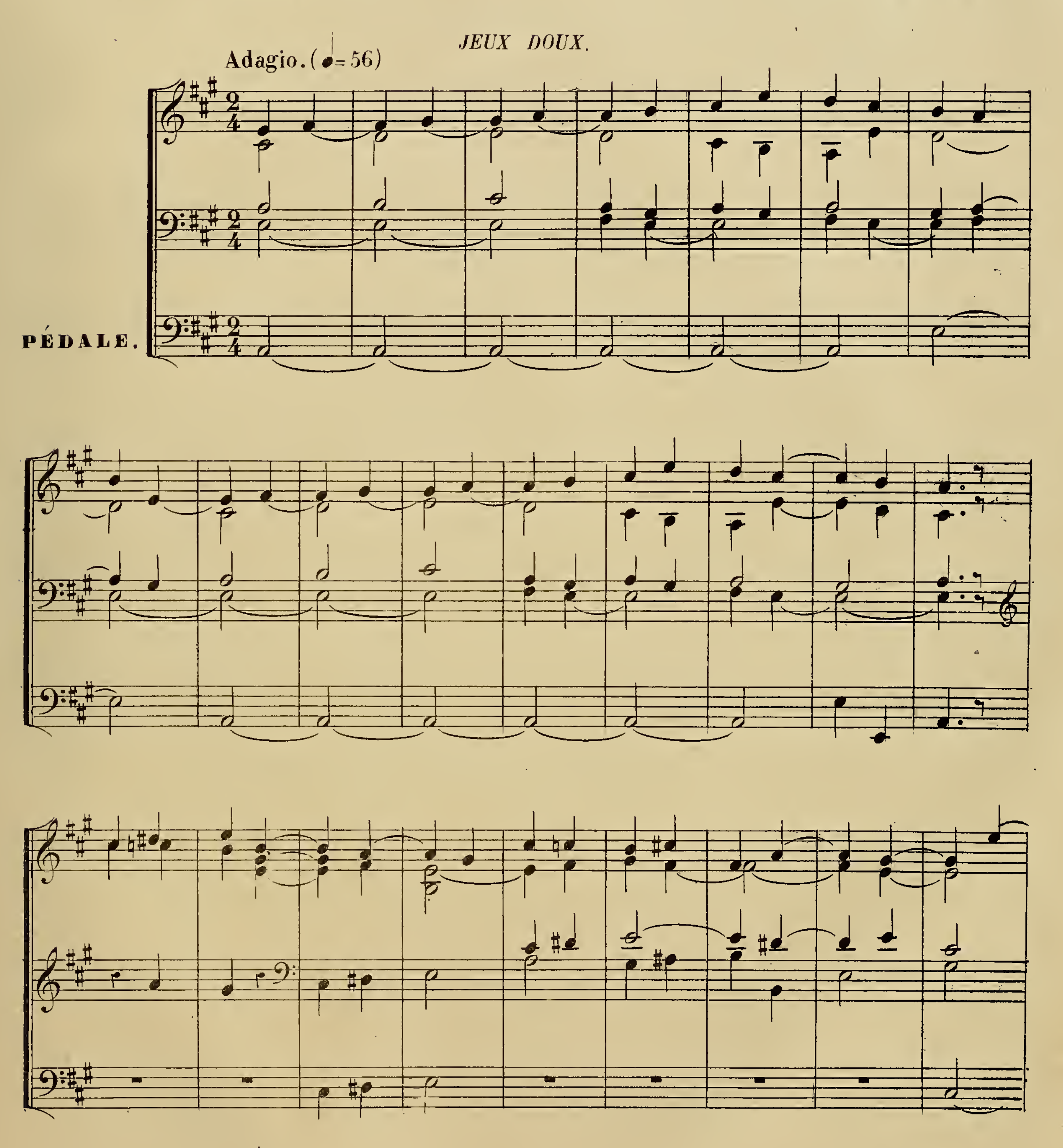

Andante. (♩= 80)
Nº 2.

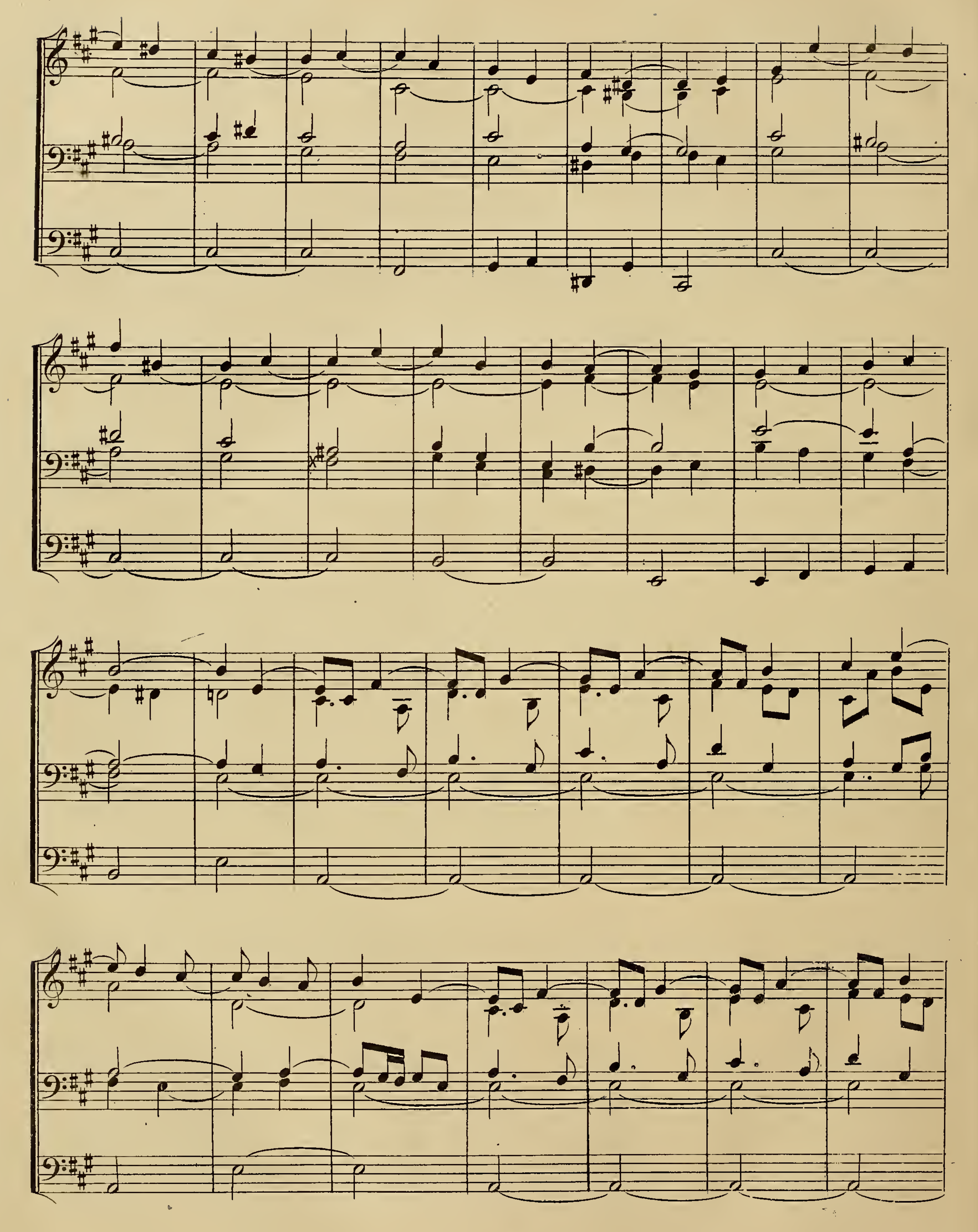

COMMUNION
POUR
ORGUE
PAR
NIEDERMEYER
Prix: 3f
A.V
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

COMMUNION

POUR ORGUE.

L^s. NIEDERMEYER.







TABLES

DU JOURNAL LA MAITRISE.

1re ANNÉE. 1857-1858.

NOTA. — Les chiffres renvoyent au numéro de la colonne.

TEXTE.

I.

TABLE DES ARTICLES.

II.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS.

MUSIQUE.

I.

TABLE DES MORCEAUX.

II.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS.

Typ. Charles de Mourgues frères.

